Die Entwicklung der Gethsemane-Darstellung bis um 1400

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

MARIE BARTMUSS

aus Dessau

Halle (Saale) 1935

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14

Die Entwicklung der Gethsemane-Darstellung bis um 1400

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

MARIE BARTMUSS

aus Dessau

Halle (Saale) 1935

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Str. 14

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Erster Berichterstatter: Professor Dr. Paul Frankl

Mitberichterstatter: Professor Dr. Herbert Koch

Tag der mündlichen Prüfung: 26. Juli 1933

Meinem verewigten Vater

INHALT.

Seite

Einleitung: Thema und Aufgabe 1
a) Was heißt Ikonographie? 2
b) Inhalt, Ursprung und Entwicklung eines Themas . 3

I. Inhaltliche Voraussetzung.
1. Die Darstellung des Gethsemanegebetes in den Evangelien und Apokryphen 4
2. Die Bedeutung des Gebetes und die Auffassung der Mission Christi in altchristlicher Zeit 10

II. Sachlicher Teil.
A. Die Entstehung der Gethsemane-Darstellung . . . 15
B. Zwei- und Mehrscenen-Darstellung 21
1. Matthäus-Typus 21
2. Historischer Exkurs: Der Bildersturm und seine Folgen 30
3. Entstehung des Evangelien-Typus 33
4. Lukas-Typus 34
a) Orthodoxer Lukas-Typus 34
b) Katholischer Lukas-Typus 49
5. Matthäus-Typus 55
a) Deutscher Matthäus-Typus 55
b) Reiner Matthäus-Typus 60
C. Ein-Scenen-Darstellung 63
1. Lukas-Typus 63
a) Katholischer Lukas-Typus 63
b) Freiheitlicher Lukas-Typus 68
2. Matthäus-Typus 76
3. Evangelien-Typus 82

Schluß: Zusammenfassung und Ausblick 85

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544723_0074

EINLEITUNG.

Thema und Aufgabe.

Es ist nicht jedem Menschen gegeben, die Sprache und den Sinn eines Kunstwerkes zu verstehen. Selbst wenn er den Willen hat, das Werk eines Künstlers zu erfassen, und sich anschickt, über das Künstlerische im Werke nachzudenken, so wird es ihm nur dann gelingen, wenn er, vor einem Kunstwerke stehend, jene innere Resonanz verspürt, welche die Menschen aufhorchen und sie von dem „höheren Schwunge" eines wahren Künstlers ahnen läßt. Sie werden dann begeistert von einem Erlebnis sprechen. Das ist im Allgemeinen das ästhetische Erlebnis.

Wie ein Verständigungsmittel — Zeichen, Sprache — die Beziehungen der Menschen untereinander erst ermöglicht, so ist das ästhetische Erlebnis die grundlegende erste Beziehung des Betrachters zum Kunstwerk. Darauf baut sich das weitere Erfassen, Erkennen, überhaupt das Streben nach der erschöpfenden Erkenntnis eines Kunstwerkes auf. Der Betrachter wird zwar nie ein Kunstwerk restlos erschöpfen können; dies ist nur dem Künstler selbst gegeben, während er, an seinem Werke schaffend, es zu Ende führt. Allein, das möglichst restlose Erfassen gelingt nach dem ästhetischen Erleben durch die logische Erkenntnis, die 1. zu der sachlichen, 2. stilistischen und 3. zur qualitativen Frage führt, die da heißt „was ist dargestellt" und — in den beiden letzten Fällen — „wie ist es dargestellt?".

Diese beiden Fragen, die unabhängig voneinander gesondert behandelt werden können, führen in die Kunstwissenschaft ein und gehören in die zwei großen Gebiete des (Darstellungs-)Inhaltes und und seiner (Darstellungs-)Form, umfassender ausgedrückt, des Sinnes und seiner Form.

Die Frage nach dem „Wie" der Darstellung bezieht sich auf die stilistischen und qualitativen Eigenschaften eines Kunstwerkes; die Frage des „Was ist dargestellt?" will als Antwort die Angabe dessen, was an Inhaltlich-Stofflichem gegeben ist und das Thema erschöpft. Die zunächst uninteressante und jeder künstlerischen Erfassung bare Aufzählung von Tatsachen kann zu schwierigen Problemen und wichtigen Fragestellungen führen, zu denen z. B. die Verfolgung eines einzigen Themas durch die Geschichte der Kunst gehört.

Die Gesetzmäßigkeit im Verlauf einer Entwicklung ist an der Abwandlung eines einzigen Themas genauest zu verfolgen. Es handelt sich um ein und dasselbe Thema, das in seinem formalen Ausdruck je nach Auffassung der Zeit variiert werden kann, ohne daß der Inhalt der Darstellung eine sachliche Aenderung erfährt.

a) Was heißt Ikonographie?

Diese den rein sachlichen Fragen des Kunstwerkes gewidmete Forschung nennt man Ikonographie. Ihre ursprüngliche Bedeutung besteht zunächst in der Identifizierung von Persönlichkeiten, deren Porträt fremden Menschen oder einer späteren Generation unbekannt geworden ist. Sodann bezieht sie sich auf die Deutung heidnischer und christlicher Attribute. Den Heiligen der christlichen Kunst sind zu ihrer Erkennung Zeichen zugeteilt, die durch ihre Bestimmung symbolischen Wert haben. Das Zeichen, das z. B. den heiligen Hieronymus erkennen läßt, ist der Löwe, die heilige Barbara, der Kelch usw. Sind diese Zeichen symbolischer Bedeutung im Laufe der Zeit unbekannt geworden, so muß die Ikonographie zur Deutung helfend eingreifen.

So umfaßt sie zunächst nur einzelne Stoffgebiete und zieht erst allmählich das gesamte Sachgebiet der bildenden Kunst in ihren Kreis. Sie wird „die Wissenschaft von den Inhalten in der darstellenden Kunst“ [1]). Ist der Darstellungsinhalt eines Kunstwerkes unbekannt, so kann die Ikonographie durch Klärung des Inhaltes die künstlerische Würdigung und das Verständnis ermöglichen. Im Sinne der Ikonographie liegt allein die sachliche Deutung; die Wertung eines Kunstwerkes kann über sie hinausgreifend die Folge sein. Sie „ordnet ihren Stoff nur nach seiner sachlichen Zusammengehörigkeit“ [2]). Trotzdem darf man vielleicht auch von einer Ikonographie der Formen sprechen.

„Ikonographie ist derjenige Zweig der Kunstwissenschaft, der die Bildwerke lediglich nach ihrem Vorstellungsinhalte untersucht. Sie will die Ideen, die in den künstlerischen Erzeugnissen zum Ausdruck gebracht werden, auf ihren Inhalt, Ursprung und ihre allmähliche Entwicklung untersuchen und so zum richtigen Verständnis der Bildersprache führen“ [3]). Damit ist der Arbeit die Grenze gesetzt. Die Ausführungen haben vom Thema auszugehen, seinen Ursprung und die Art und Weise seiner Entwicklung festzustellen. Das thematisch Gleichgewollte wird formal verschieden gestaltet. Ist Ursprung und Inhalt eines Themas bekannt, so hat die Arbeit nur der formalen Entwicklung an den Darstellungen in der bildenden Kunst nachzugehen und als Ergebnis verschiedene Darstellungstypen zu eruieren. „An der Wandlung der künstlerischen Gestaltung eines Themas lassen sich Stilschwankungen und Wandlungen vielfach mit größter Subtilität aufweisen“ [4]). „Für die Zeit, in der ein Vorgang oft gemalt wurde, ist die Verschiedenheit der Auffassung eines und desselben Themas geeignet, die Entwicklung des geistigen Gehaltes herauszulesen“ [5]) Die Typologie als Ergebnis der ikonographischen Untersuchung bildet den

---

[1]) Walter Timmling, Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft. Leipzig 1923 S. 60.

[2]) Karl Künstle, Ikonographie der christlichen Kunst. Freib. i. Br. 1928, S. 5.

[3]) Künstle, a. a. O. S. 5.

[4]) Timmling, a. a. O. S. 60.

[5]) Paul Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipz. Berl. 1914, S. 145.

Grund für weitere Forschungen und Feststellungen auf kulturgeschichtlichem Gebiete. Die für die Kulturgeschichte bedeutsamen Auffassungswandlungen können mit gleicher Genauigkeit wie die formalen Unterschiede herausgearbeitet werden. Trotzdem wird sich die Forschung nach der Stilentwicklung nur in den wenigsten Fällen an die wissenschaftliche Ikonographie wenden, da sie vorläufig nur wenig markante Themen umfaßt, die einer allgemeinen Stilentwicklung nicht genügen würden. Und wenn die ikonographischen Forschungen an verschiedenen Themen gleicher Zeiten durchgeführt würden, so müßten die stilgeschichtlichen Ergebnisse immer die gleichen sein. Hier wird die Ikonographie von der allgemeinen Geschichte abgelöst. Sie bleibt im besten Falle eine Probe auf das Exempel.

So wird aus der sachlichen Deutung unbekannter Symbole eine Erörterung des gesamten Darstellungsinhaltes eines und desselben Themas. Das allgemeinbedeutende Ergebnis dieser wissenschaftlichen Ikonographie ist die Feststellung 1. formaler Stilschwankungen und 2. geistiger Auffassungsänderung. Beides weist sie mit peinlicher Genauigkeit an den tatsächlichen Abwandlungen auf.

b) Inhalt, Ursprung und Entwicklung eines Themas.

Die darstellende Kunst braucht stets einen Inhalt, den sie in die passende Form gießt, sie braucht ein Thema, das sie behandeln kann. Auf dem Gebiete der Musik entspricht sie der Programmmusik, während die absolute Musik keines stofflichen Themas bedarf. Sie entspricht dem reinen Ornament in der bildenden Kunst.

Wollte man die Gesamtheit der Darstellungen in der bildenden Kunst Europas auf ihre Themen hin prüfen, so käme man zu dem Ergebnis, daß diese Themen entweder literarischen Quellen entstammen, historischen Geschehnissen oder Sagen und Mythologien entlehnt sind. Der gesamten religiösen Kunst und den mythologischen Darstellungen liegt ein Text zu Grunde, nach dem sich der Künstler richten muß; die Historiendarstellung verlangt Kenntnis und Wissen um Geschehenes oder Sagenhaftes. So fordert auch das lückenlose Erfassen einer religiösen Darstellung, wie z. B. das Gebet Christi in Gethsemane, die genaue Kenntnis der entsprechenden Textstellen in der Bibel, das möglichst genaue Wissen um Zeit und Ort und um die historischen Zusammenhänge. Nur dann kann der Künstler dieser religiösen Darstellung voll gerecht werden und der Beschauer sie recht verstehen. Erst wenn man weiß, was die Gethsemanescene bedeutet, kann man ihre Darstellung ganz beurteilen.

Die Feststellung des Inhaltes, Ursprungs und der Entwicklung eines und desselben Themas ist eine Forderung der Ikonographie, die als Vorbereitung zur restlosen Beurteilung und zum Verständnis eines Kunstwerkes führt und die sachlichen Fragen erschöpft. Die einmalige historische Tatsache des Gethsemanekampfes Christi ist durch schriftliche Fixierung gegeben, der Künstler projiziert diese auf das Gebiet der bildenden Kunst. Der Genauigkeit der Inhaltsangabe gleichsam als Kanon steht dem Künstler eine gewisse Freiheit der Inhaltsdarstellung gegenüber. Wir unterscheiden die von Frankl ge-

faßten drei Stufen: Vorbild, Abbild und Sinnbild. Das Vorbild ist die ein Mal geschehene historische Tatsache im historischen Leben, speziell in der Passionszeit Christi. Dieses einmalige Vorbild ist als mehrmaliges literarisches Abbild in den Evangelien überliefert und wird in die bildende Kunst aufgenommen. Die symbolische Erhöhung des Abbildes, die das qualitätvolle Kunstwerk auszeichnet, ist die freie eigene Arbeit des Künstlers, die es zum künstlerischen Sinnbild machen kann. Die Freiheit des Künstlers zeigt sich in der Art und Weise, wie er den Geschichtsinhalt bildlich formt. Schließlich drückt sich in dieser oder jener Umformung nicht nur seine Auffassung aus, sondern auch die seiner Zeit. Das bedeutet für unser Thema: Eine Gethsemane-Darstellung will in erster Linie die historische Begebenheit irgendwie bildlich festhalten und dadurch anschaulich und eindringlich machen; in zweiter Linie kann sie die Bedeutung der Scene an sich, also im vollen Umfange, oder ein Teilgebiet für den Christen hervorheben. Sie wird zum Sinnbild. Es kann z. B. im Kunstwerk das Vorbild des Gebetes gegeben werden oder die Ermahnung der Jünger als Symbol der Mahnung an die Menschheit überhaupt gemeint sein.

Diese Auffassungen aus den Kunstwerken gleichen Inhaltes hervorzuheben, ist die Aufgabe dieser ikonographischen Untersuchung. Sie bildet eine Parallele zur übrigen Geistesgeschichte.

I. Inhaltliche Voraussetzung.

1. Die Darstellung des Gethsemanegebetes in den Evangelien und Apokryphen.

Die Gethsemanedarstellung ist die Wiedergabe eines christlich-religiösen Inhalts und einer historischen Tatsache, die im Neuen Testamente überliefert ist. Die Leidenszeit Christi begann mit dem Gebetskampf in Gethsemane. Christus ging nach seinem letzten Abendmahle mit seinen Jüngern hinaus, um sich außerhalb der lärmenden Stadt Jerusalem in der Stille des Gartens Gethsemane für seinen bevorstehenden Leidensweg vorzubereiten.

Dieser Garten Gethsemane lag am Fuße des Oelberges, einer Anhöhe östlich von Jerusalem, die von zwei weiteren Bergkuppen umgeben ist. Der ganze Bergrücken zieht sich nordöstlich und östlich von Jerusalem entlang und steigt steil aus dem Kidrontale heraus. Durch zwei Einsenkungen entstehen drei Kuppen, deren mittlere der Oelberg, mons olivarum, genannt wird. Er ist 804 m hoch, bietet eine freie Aussicht über Jerusalem und einen Teil des jüdischen Landes. Wichtige Begebenheiten der Zeiten des alten und neuen Bundes erheben die Stätte zu ihrer Bedeutsamkeit. So hatte David die Absicht, Gott nach althergebrachter Gewohnheit auf dem Oelberge zum letzten Male anzubeten (2. Samuelis 15, 32). Ezechiel schaute

hier „die Herrlichkeit des Herrn“ (Ezech. 11, 23). Nach dem Propheten Zacharias (14, 4) soll auf dem Oelberg der Richter der Welt erscheinen, um Jerusalem vor seinen Kindern zu schützen. — Die Stelle, an der nach den Berichten der Evangelisten Jesus gebetet haben soll, ist nicht auf dem Gipfel, sondern am Fuße des Oelberges im Garten Gethsemane jenseits des Baches Kidron zu suchen. — Gethsemane, d. h. Oelkelter, ist ein meist als Garten bezeichneter Meierhof, in dessen Stille sich Jesus mit seinen Jüngern gern zurückzog, um fern vom Lärm der Stadt zu beten. — Noch heute werden zwei Stellen der Stätte des Gebetskampfes Christi gezeigt, deren Tradition bis ins vierte Jahrhundert zurückreicht: ein lateinisches und, östlich davon ein griechisches Gethsemane. Das griechische Gethsemane befindet sich in der Umgebung der Agoniegrotte an der nördlichen Seite des Weges, der nach Bethanien führt. Es soll wirklich das historische Gethsemane des Neuen Testamentes sein [6]).

Matthäus 26, 30 [7]): „Und nachdem sie gesungen hatten, gingen sie hinaus an den Oelberg“. —

V. 36: „Dann geht Jesus mit ihnen zu einem Gute, das Gethsemane heißt, und sagt zu seinen Jüngern: Sitzet hier, bis ich dorthin gehe und bete“.

V. 37: „Und er nahm Petrus und die zwei Söhne des Zebedäus mit und fing an, in Kummer und Angst zu sein“.

V. 38: „Da sagte er ihnen: Meine Seele ist tief betrübt bis zum Tod: bleibet hier und wachet mit mir“.

V. 39: „Und er ging ein wenig vorwärts und fiel auf sein Angesicht im Gebet und sprach: Mein Vater, wenn es möglich ist, gehe dieser Kelch an mir vorbei; doch nicht wie ich will, sondern wie Du“.

V. 40: „Und er geht zu den Jüngern und findet sie schlafend und sagt zu Petrus: Habt ihr so nicht eine Stunde mit mir zu wachen vermocht?

V. 41: „Wachet und betet, daß ihr nicht in Versuchung fallet. Der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach.“

V. 42: „Wieder zum zweiten Male ging er hin und betete: Mein Vater, wenn das nicht vorbeigehen kann, ohne daß ich es trinke, so geschehe dein Wille“.

V. 43: „Und zurückgekommen, fand er sie wieder schlafend; denn ihre Augen waren schwer“.

V. 44: „Und er ließ sie, ging wieder hin und betete zum dritten Mal, wieder dasselbe Wort sprechend.

V. 45: „Dann kommt er zu den Jüngern und sagt zu ihnen: Schlaft späterhin und ruht euch aus; siehe, die Stunde ist gekommen, und des Menschen Sohn wird in die Hände von Sündern ausgeliefert“.

---

[6]) Vergl. Hergenröther und Kaulen: Kirchenlexikon. Freiburg-Herder 1880 — und R. G. G. II. 1142.

[7]) „Das Neue Testament“ nach dem Stuttgarter griechischen Text, übersetzt und erklärt von Oskar Holtzmann, Gießen 1926. — Wegen der Originalität ist hier der griechische Text und nicht der lutherische zu Grunde gelegt. —

V. 46: „Auf, laßt uns gehen; siehe, mein Verräter hat sich genaht".

Das Ergebnis, das wir aus dem Matthäusevangelium für den Geschichtsinhalt zur Darstellung der Gethsemanescene bekommen, ist folgendes: das Hauptmoment: Jesus im Gebet, er ist niedergefallen auf sein Angesicht. Die drei Jünger Petrus und die zwei Söhne des Zebedäus sind in seiner nächsten Umgebung.

Markus 14. Uebereinstimmend mit dem Matthäusevangelium folgt auch hier der Salbung in Bethanien und dem letzten Abendmahle Christi das Gebet am Oelberge im Garten Gethsemane. Auf dem Wege dahin geschieht die Ankündigung der Verleugnung Petri. Die Handlung ist ähnlich geschildert wie bei Matthäus, an manchen Stellen etwas genauer.

V. 26: „Und nach einem Gesang gingen sie hinaus an den Oelberg".

V. 32: „Und sie kamen auf ein Grundstück, das Gethsemane heißt, und er sagte zu seinen Jüngern: Sitzet hier her, solange ich bete".

V. 33: „Und er nimmt Petrus, Jakobus und Johannes mit sich und fing an hinzustarren und sich zu ängsten".

V. 34: „und sagt zu ihnen: Tief betrübt ist meine Seele bis zum Tod; bleibt hier und wachet".

V. 35: „Und ein wenig vorgehend fiel er auf die Erde und betete, daß die Stunde womöglich an ihm vorübergehe,

V. 36: und sagte: Abba, Vater, alles ist dir möglich, bring diesen Becher vorüber an mir, aber nicht, was ich will, sondern, was du".

V. 37: „Und er kommt und findet sie schlafend und sagt zu Petrus: Simon, schläfst du? Konntest du nicht eine Stunde wachen?"

V. 38: „Wachet und betet, daß ihr nicht in Versuchung kommt; der Geist ist willig, aber das Fleisch ist schwach."

V. 39: „Und wieder ausgehend betete er, wobei er dasselbe Wort sprach".

V. 40: „Und als er wiederkam, fand er sie schlafend; denn es lag schwer auf ihren Augen, und sie wußten nicht, was sie ihm antworten sollten".

V. 41: „Und er kam zum dritten Male und sagt zu ihnen: Schlaft in Zukunft und ruht euch aus; es ist fertig, die Stunde ist gekommen; sieh, übergeben wird des Menschen Sohn in die Hände der Sünder".

V. 42: „Steht auf, laßt uns gehen; seht, der mich ausliefert, ist gekommen".

Die Uebereinstimmung mit dem Matthäusevangelium ist während der ganzen Erzählung bis zum Schlusse deutlich. Für uns ist hier noch wichtig, daß außer Petrus die zwei anderen Apostel: Jakobus und Johannes, beide die Söhne des Zebedäus, mit Namen genannt werden. Das Ergebnis für die künstlerische Darstellung in der bildenden Kunst ist das gleiche wie bei der Erzählung des Matthäus. Das Gebet bei Markus ist inniger und persönlicher als bei Matthäus, der die unpersönliche Form wohl für Jesu würdiger gehalten hat. Matthäus schildert den Leidensweg als bitteres, aber notwendiges Schick-

sal: Matthäus 42 „wenn das nicht vorbeigehen kann"! „Der Kelch steht vor Jesus; er geht nicht weg, verschwindet nicht, wenn ihn Jesus nicht austrinkt"[8]). In diesen wenigen Worten liegt die ganze schwerwiegende und tragische Bedeutung des Kelches – Markus und Lukas sagen Becher —, deren Grausamkeit und doch Notwendigkeit durch die Textstelle Klarheit gewinnt. Der Bericht vom dritten Weggehen und Beten fällt bei Markus aus, nur das Zurückkommen vom dritten Gebete wird erzählt.

Lukas 22. Der Evangelist Lukas stellt das Gebet des Herrn in Gethsemane, wie es nach dem letzten Abendmahle geschah, bedeutend anders dar als das Matthäus- und Markusevangelium. Darum hat auch die Lukasdarstellung einen entscheidenden Einfluß auf die geschichtliche Entwicklung der Gethsemanescene in der bildenden Kunst.

Dem Berichte über das letzte Abendmahl folgt der „Jünger Ehrgeiz" und endlich die Erzählung des Leidens Christi in Gethsemane

V. 39: „Und weggehend wanderte er nach seiner Gewohnheit an den Oelberg; es folgten ihm aber auch die Jünger".

V. 40: „Als er an dem Platz war, sprach er zu ihnen: Betet, daß ihr nicht in Versuchung fallet".

V. 41: „Und er trennte sich von ihnen einen Steinwurf weit, und die Knie beugend, betete er":

V. 42: „Vater, wenn du willst, bring diesen Becher vorbei an mir, aber nicht mein Wille geschehe, sondern der deinige".

V. 43: „Es erschien ihm aber ein Engel vom Himmel, der ihn stärkte".

V. 44: „Und er geriet in Seelenkampf und betete dringlicher; und sein Schweiß kam wie Blutstropfen zur Erde herab".

V. 45: „Und vom Gebet aufstehend, kam er zu seinen Jüngern und fand sie schlafend vor Kummer und sprach zu ihnen: Was schlaft ihr?"

V. 46: „Steht auf und betet, daß ihr nicht in Versuchung kommt".

V. 47: „Während er noch sprach, da erschien eine Menge, und der Mensch, namens Judas, einer der zwölf, ging ihnen voraus und trat an Jesu heran, ihn zu küssen".

„Da er noch redete, siehe, da kam die Schar . . ."

Es folgt darauf der Verrat durch Judas. Im allgemeinen ist die Begebenheit am Oelberge dem Bericht des Matthäus und Markus verwandt dargestellt. Die Knappheit der epischen Erzählung zu Gunsten des Dramatisch-Irrationalen ist deutlich. Die damit verbundene Symbolik läßt ein anders gestaltetes Kunstwerk entstehen als der Bericht des Matthäus und Markus.

„Es folgten ihm seine Jünger nach." Es wird nicht gesagt, daß er sich seine drei Lieblingsjünger auswählt, um sie während des Kampfes in seiner Nähe zu wissen. Dieses Moment zwingt die darstellende Kunst, Jesus bei dieser Scene mit der Gesamtheit seiner Jünger wiederzugeben. Wie anders bei Matthäus und Markus! Ferner „kniete er nieder", um zu beten. Bisher „fiel er auf sein Angesicht"

---

[8]) Oskar Holtzmann: Das Neue Testament nach dem Stuttgarter griechischen Text übersetzt und erklärt. Gießen 1926, S. 208.

und „auf die Erde". Diese knieende Gebetshaltung bedeutet abermals eine Aenderung für die Darstellung. Die Erscheinung des Engels wird besonders auf mittelalterlichen Darstellungen als Symbol des Trostes wiedergegeben. Matthäus und Markus erwähnen kein Zeichen vom Himmel.

Lukas, der in seinem ganzen Evangelium das Irrationale betont, hebt auch hier die Intensität des Gebetskampfes sehr deutlich hervor: „Jesus betete heftiger, es ward aber sein Schweiß wie Blutstropfen". Die Schilderung des Gebetskampfes ist bei ihm am weitesten ausgeführt, und der Charakter der göttlichen Persönlichkeit im Lichte des Heldenmutes gesehen. Jesus kennt weder Zittern noch Zagen noch die Trauer über den Schlaf der Jünger, die ihn damit doch seelisch verlassen haben. Er mahnt sie zum Gebet, das ist alles. Es ist, als wüßte Jesus, daß er von seinen Jüngern — und damit von der Menschheit überhaupt — nur sehr geringe Kräfte zum Verständnis der bedeutenden Stunde voraussetzen kann. Holtzmann hebt hervor, daß „die Unterordnung unter Gottes Willen hier von vornherein zum Ausdruck gebracht ist, während sie — was lebenswahrer ist — bei Markus erst durch das Gebet erreicht wird. Der Schlaf der Jünger wird aus ihrer Betrübnis erklärt" [9]).

Johannes 18. Der Vollständigkeit halber sei der kurze Bericht, der sich auf die Gethsemanescene bezieht, erwähnt. Vorher redete Jesus von der Wahrheit des Wortes Gottes.

V. 1: „Nach diesen Worten ging Jesus mit seinen Jüngern über den Winterbach der Zedern, wo ein Garten war, in den er eintrat und seine Jünger".

V. 2: „Es wußte aber auch Judas, der ihn auslieferte, den Platz, weil Jesus hier oft mit seinen Jüngern zusammen war".

Nach dem Hohenpriesterlichen Gebet folgt die Gefangennahme Christi. Das letzte Abendmahl wird vorher kurz angedeutet, um den Verräter des Herrn zu kennzeichnen. Die Hauptmomente aus dem Leben Jesu sind für Johannes die prophetischen Reden Christi vom Reiche Gottes. Für die Gethsemanedarstellung ist hier wenig gewonnen. Es ist eigentlich schon alles bekannt: Er ging mit seinen Jüngern über den Bach Kidron in den Garten, in dem sich Jesus oft mit seinen Jüngern versammelte, und der deshalb dem Verräter Judas bekannt war. Nur die Betonung und nähere Beschreibung des Weges zum Garten ist wichtig für die Darstellung. Die mahnenden Worte und das erste Gebet der Passion bleiben im Zusammenhange des Gethsemanekampfes unerwähnt.

Die vier Evangelien des Neuen Testamentes überliefern den Ursprung und Inhalt der Gethsemanedarstellung. Die neutestamentlichen Apokryphen, die hauptsächlich die Kindheit Jesu behandeln, bringen von der Gethsemanescene so gut wie garnichts. Auch das Gebet wird nicht angeführt. Jedoch ist ein koptisches Evangelienfragment erhalten, dessen erste Papyrusseite einige Hinweise auf das Hohepriesterliche Gebet gibt (Joh. 17), die einen Teil der Rückseite noch

[9]) Holtzmann, a. a. O. - S. 324.

einnehmen. Daran schließen sich Worte Jesu an die Jünger an, die aus der biblischen Gethsemanescene stammen [10]).

„(Als) nun (Jesus) vollendet (hatte den)
ganzen (Lobpreis) seines Vaters (Mtth. 26, 30.)
da wandte er sich zu uns und sprach
(zu uns):
Die Stunde ist nahe (Mtth. 26, 45.)
da ich von euch genommen werde
der Geist (ist) willig
aber das Fleisch (ist) schwach (Mtth. 26, 41.)
(bleibet) nun und wachet (mit mir) (Mtth. 26, 38.)
Wir, aber, die Apostel, wir
weineten, (indem wir zu ihm) sprachen"

Die einzige unser Thema betreffende neutestamentliche Apokryphe ist eine Zusammensetzung verschiedener Verse aus dem Matthäusevangelium. Da die Gethsemanescene erst vom 14. Jahrhundert an Einflüsse auf liturgische Handlungen gehabt hat, so wird sie auch nicht in den frühchristlichen „Aufzeichnungen von Gebeten und Liturgien" zu finden sein, die ihrerseits frühestens aus dem 3. und 4. Jahrhundert stammen [11]).

Die Evangelien sind daher die einzigen Quellen zur Gethsemanedarstellung. Das einmalige historische Geschehnis, von dem die Evangelisten Ort und Zeit festgelegt haben, ist von ihnen teils übereinstimmend, teils ergänzend überliefert und bildet den Geschichtsinhalt unserer Darstellung. Die Hauptdarstellungsmomente sind:

1. **Matthäus und Markus:** Jesus befindet sich, zu Boden geworfen, im Gebet im Garten Gethsemane am Oelberge. In seiner nächsten Umgebung sind die drei Jünger Petrus, Jakobus und der jugendliche Johannes. Sie schlafen.

2. **Lukas:** Jesus kniet im Gebet, ein Engel kommt vom Himmel, ihn zu stärken. In einiger Entfernung sitzen die elf Jünger, ohne Judas, und schlafen. — Das Johannesevangelium fügt der Darstellung nur ein kleines Motiv hinzu: den Bach Kidron und notwendigerweise eine Brücke, um „über den Bach gehen" zu können.

Ueber die Gebetshaltung unterrichten die Evangelien nach verschiedener Art. Bei Matthäus heißt es: „er fiel auf sein Angesicht"; und bei Markus — mit Matthäus übereinstimmend gemeint — „er fiel auf die Erde". „Das Sich-niederwerfen zur Erde, wobei der Boden mit den Händen und dem Kopfe berührt wird, findet sich als Gebetsstellung bei den primitiven und auch antiken Völkern" [12]). Nur der Evangelist Lukas berichtet, „die Kniee beugend" betete er. „Diese kniende Haltung treffen wir bei den Sumerern, Babyloniern, Aegyptern, Israeliten, Griechen und Römern an" [13]).

Die dramatischen Momente liegen in den drei Gebeten, besonders im zweiten, und in der Mahnung an die Jünger. Sie erfordern

[10]) Edgar Hennecke, Neutestamentliche Apokryphen. Tübingen 1924. S. 65 ff. Die geklammerten Wörter sind Ergänzungen.
[11]) E. Hennecke, a. a. O. S. 602.
[12]) [13]) Friedrich Heiler, Das Gebet, eine religionsgeschichtliche und religions-psychologische Untersuchung. München 1920. S. 100.

zu ihrer überzeugenden Darstellung einen grandiosen Künstler. In den meisten Fällen soll die einfache scenische Anordnung Symbol für den Wert der Scene an sich sein.

Aus den Evangelienbeschreibungen werden also zwei verschiedene Kompositionen entstehen, die ich entsprechend Matthäus-Markus-Typus oder Lukas-Typus nenne. Den Matthäus-Markus-Typus bezeichne ich der Einfachheit halber nur Matthäus-Typus, da auch die Berichte fast übereinstimmen und in ihrer bildlichen Darstellung die gleiche Komposition fordern. Innerhalb dieser beiden Gattungen sind nun die verschiedenen Arten an den vorhandenen Objekten festzustellen.

2. Die Bedeutung des Gebetes und die Auffassung der Mission Christi in altchristlicher Zeit.

Die Gethsemane-Scene ist eine gegebene historische Tatsache christlich-religiösen Inhaltes und als solche für alle christlichen Völker von gleich großer Bedeutung. Im Mittelpunkte dieses einmaligen Geschehens steht das Gebet Christi mit seiner zentralen Bedeutung für Religion und Frömmigkeit des Christentums. Zu allen Zeiten und in allen Religionen hat es Beter und ein Gebet gegeben als Vermittlung zwischen Menschen und dem Ueberirdischen, mag es Bitte oder Dank, Freude, Zuversicht oder letzte Hoffnung ausdrücken. „Dieses Gebet auf dem Oelberge ist der Gipfelpunkt in der Geschichte des Gebetes“ [14]) und bildet als Gipfelpunkt den Anfang einer neuen religio des Menschen mit Gott, aller geistlichen Nachkommen Christi. „Für die Innerlichkeit des Gebetes beginnt mit Jesus eine neue Zeit“ [14]). Mit der Intensität und der Verinnerlichung des Gebetes — als Gespräches mit Gott — das „der Mittelpunkt der Religion, die Seele aller Frömmigkeit ist“ [15]), sind die religiösen und damit auch kulturellen Trennungslinien gegen die heidnische Antike vollzogen. Und welchen Widerhall findet Vorbild und Lehre? Das einmalige historische Geschehnis hat als Vorbild für die Menschheit nur dann seinen Wert, wenn sie zur Nachahmung bereit und um sie bemüht ist. Jede dieser Nachahmungen zeigt die Bereitschaft. Das restlose Verständnis wird dann im Laufe der Zeit gewonnen. Von der Urgemeinde aus verbreitet sich in Wort und Tat die Verinnerlichung der Gebetsauffassung.

Die Trennung von der heidnisch-antiken Kultur und dem Christentume bedeutet die Trennung von Erkenntnis und Glaube. Sie kann sich nicht innerhalb eines kurzen Zeitraumes vollziehen. „Die Frömmigkeit der Antike ist Gottesverehrung“ [15]). Sie äußert sich in der Anbetung. „Der Unterschied zwischen Bittgebet und Anbetung wurde nicht empfunden“ [16]). Zwar kann die Anbetung

---

[14]) Friedrich Heiler, Das Gebet in der ältesten Christenheit, Leipzig 1901, S. 239.

[15]) Otto Dibelius, Das Vater-Unser. Umrisse zu einer Geschichte des Gebetes in der alten u. mittleren Kirche. Gießen 1903, S. 3.

[16]) Ebenda S. 4.

auch eine Bitte enthalten. Das Bittgebet aber, wie es Christus gelehrt und gebetet hat, ist unbekannt und bei dem geistlichen Abstand zwischen Gott und Mensch noch immer unmöglich. Die Menschen fühlen sich nicht als Gotteskinder, also unabhängig, und haben auch das intime Gespräch Christi mit Gott, seinem himmlischen Vater, als Vorbild des Bittgebetes nicht verstanden. „Es verhält sich das Gebet selbst zur Erhörung wie Leistung und Gegenleistung“ [17]). Mit dem Gebet ist Gott ein Dienst geleistet; vernachlässigt man das Gebet, so ist Gott betrübt, und die Bitte bleibt unerfüllt. Die ersten beiden Jahrhunderte kennen eigentliche Probleme auf dem Gebiete des Gebetes nicht [18]). Die Gebildeten, besonders die Philosophen, pflegen das Gebet in „reiner vergeistigter Form“. „Für das Volk hat es seinen Sitz im Kultus und in der Magie“ [18]). Die magische Kraft des Gebetes läßt Dämonen besiegen und ist die beste Waffe gegen das Böse.

Der Unterschied zwischen dem Gebet des Volkes und dem Gebet des Gebildeten, vornehmlich des Philosophen, liegt in der Bitte um Erkenntnis, um Wissen, dem Wesen der gnostischen Weltanschauung. Unwissenheit ist die Ursache von Mangelhaftigkeit und Leiden. Der Gnostiker hat auch um Erlösung gebeten; für ihn bestand die Erlösung in der Erkenntnis und diese im Wissen. Die Erkenntnis aller Dinge genügt, um erlöst zu werden, eine Erlösung, die sich weder auf seelischem noch auf körperlichem Gebiet vollzieht, sondern allein auf geistigem: Erkenntnis = Erlösung. „Ohne Zweifel ist der Begriffsapparat, mit dem man arbeitete, philosophisch geartet, und je nach der Philosophie, der man huldigte, verschieden: dualistische oder pantheistische, d. h. heidnische Anschauungen geben den Einschlag in das Gewebe. Dafür ist dieses selbst auch überall christlich bestimmt; die Erlösung wird allein mit Hilfe der in Christus erschienenen Offenbarung gedacht: Jesus der Lebendige ist die Erkenntnis der Wahrheit! Gnosis ist Religionsphilosophie“ [19]).

Durch die Religionsphilosophie entsteht die philosophisch-theoretische Beschäftigung mit dem Gebet, die erst mit den Alexandrinern Ende des 2. Jahrhunderts beginnt.

Clemens von Alexandrien (189—215), in der Schule von Alexandria lehrend tätig, geht von dem altgriechischen Ideal des in Gott vollkommenen Menschen, d. h. der Gemeinschaft des Menschen mit Gott aus. Das Mittel dieser Vollkommenheit in der Gemeinschaft mit Gott ist das Gebet. Er sagt: Das christliche Leben soll ein Gebet, d. h. ein persönlicher Umgang mit Gott sein. „Das Einzelgebet betrachtet er als das wirksamste Mittel zur Einigung mit der Gottheit“ [20]). Diese Gebete tragen alle den Charakter der Anbetung und Verehrung. Das Bittgebet in seiner Demut und der Gedanke der Gnade sowie das Dankgebet finden keine Aufnahme.

---

[17]) Otto Dibelius, a. a. O. S. 6.
[18]) Dibelius, a. a. O. S. 9.
[19]) A. Hauck: Realencyklop. f. protest. Theologie u. Kirche, Bd. IV, S. 733.
[20]) Dibelius, a. a. O. S. 21.

„Um was sollte der Gnostiker auch bitten, der sich doch selbst genug ist?“ [21]).

Dem religiösen Empfinden des Christentums schon weit entgegenkommender ist die Gebetsauffassung des Origines von Alexandria (185—264), Schülers des Clemens: Das Gebet ist da, um Zweiflern die Notwendigkeit und Berechtigung des Gebetes zu beweisen. Er begründet seine Behauptungen durch Bibelstellen. „Er schildert den Zustand der betenden Seele: wie sie sich losmacht von aller Unruhe des Irdischen und ausgebreitet, wie der Beter die Hände ausbreitet, vor Gott hintritt“ [22]). (Oranten-Stellung!) Daß Jesu Beten meist Bittgebet war, hat Origines erkannt: „Niemand könne von Gott etwas erhalten ohne Gebet. Selbst Jesus hätte vielleicht manches, was ihm auf sein Gebet hin zuteil geworden sei, nicht erhalten, wenn er nicht gebetet hätte“ [23]).

Die afrikanischen Kirchenväter bemühen sich besonders um die Auslegung des Gebetes Christi. Er ist das Vorbild und gibt die richtigen Anweisungen zum Gebet. Cyprian (gestorben 258): Ordentlich und nicht verworren sollen die Gebete sein; kein Geschwätz und still. Das Wort Christi: Dein Wille geschehe, heißt Gottes Wille soll durch seine Hilfe auch bei uns geschehen. So hat Christus in Gethsemane um den Willen Gottes gebetet, so hat er ihn gelehrt und erfüllt [24]). Welch Unterschied zu dem Gebet der Christen! Jesus betet in Demut und voller Ehrfurcht und bittet, Gott möge ihm die Kraft geben, dessen Willen zu erfüllen. Der Wille Gottes ist auf allen seinen Wegen für Jesus maßgebend, Gehorsam und Demut die Eigenschaft des Vorbildes der Christenheit. Die Christen kennen das Bittgebet auch, sie bitten um „Befreiung von physischen Uebeln“ und „moralischen Schäden der Seele“ [25]). Sie glauben an eine befreiende Erlösung, da ihnen die Allmacht Gottes und die Wunder Christi eine genügende Gewähr bieten. In ihren Gebeten erinnern sie auch meist an die überirdischen, göttlichen Wunderwerke an historischen Personen: „Erhöre meine Bitte, wie du erhört hast den Daniel aus der Löwengrube“ und an einer anderen Stelle des zweiten pseudo-cyprianischen Gebetes heißt es: „Erhöre meine Bitte, so wie du den Jonas erhört hast aus dem Leibe des Ungeheuers“, „Da ich vor dir Buße tue, erbarme dich meiner“ usw. [26]). — Diese Gebete wissen nichts von dem unbeugsamen Gehorsam gegen Gott und verstehen nichts von der alles umfassenden Bitte um Gottes Willen. Was sie als fromme Christen gutheißen, muß auch Gott anerkennen. Der Zweifel darüber entsteht in ihnen nicht. Daher ist ihnen die Kreuzigung Christi und seine Erniedrigung im Gethsemanekampf unverständlich [27]). Ihren Ge-

[21]) Dibelius, a. a. O. S. 23.
[22]) Dibelius, a. a. O. S. 34.
[23]) Dibelius, a. a. O. S. 36.
[24]) Aus: Eduard Freiherr v. d. Goltz, Das Gebet in der ältesten Christenheit. Leipzig 1901.
[25]) Karl Michel: Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit. Leipzig 1902, S. 39.
[26]) Michel S. 4—7.
[27]) Ich verweise auf Johannes Reil, Die frühchristlichen Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904.

beten haftet der Charakter der Anbetung aus weiter Ferne an, um was sie auch bitten mögen. Das Gebet Christi wird allgemein als Bittgebet angesehn, was dem philosophisch-theologischen System oft Schwierigkeiten bereitet. Diese sucht man zu beseitigen, indem man die Ausnahmestellung Christi betont. „In seiner Eigenschaft als Lehrer und Vorbild betet Christus, um die Menschen zum Beten zu ermahnen, auch verlangt die vollkommene Menschheit Christi das Gebet als eine natürliche Lebensäußerung, die ebenso wie Essen und Trinken zur menschlichen Natur gehört“ [28]), eine Auslegung, die mit wenig Verständnis krampfhaft eine Erklärung sucht.

Ueber die religiöse Bedeutung des Gebetes ist bisher fast nichts ausgesagt und nach Dibelius auch nichts bekannt. Die Ueberlegungen und Erörterungen sind religionsphilosophischer Art und noch nicht an den tiefen ernsten Sinn der Gebetsauffassung Christi gebunden. Der Mensch ist kraft seines Wissens und seiner Erkenntnis Gott koordiniert, ja, er hat dadurch sogar „Einsicht in den göttlichen Heilsplan gewonnen, ein Erbteil jüdischer Vergangenheit“ [29]). Der Gnostiker bittet um die Erkenntnis; hat er sie erreicht, dann entbehrt ein Bittgebet jeden Grundes. Selbst eine Mahnung an das Dankgebet blieb den Kirchenvätern nicht erspart. „Die Kirchenväter müssen wohl gar darauf aufmerksam machen, daß man im Gebet nicht nur bitten, sondern auch danken kann“ [30]).

Da das Bittgebet, zu dem sich Jesus meist bekennt, den Charakter des Gehorsams und der Demut trägt, so kann es nicht im Sinne der Gnostik liegen, dem Bittgebet seine hervorragende Stellung zu geben, noch es in seinem Wert für das Christentum zu erkennen. Es nimmt uns also auch nicht wunder, daß es in den ersten drei Jahrhunderten keine Darstellung des betenden Jesus gibt. Und selbst später findet der Uebergang von der Anbetung zum Bittgebet Christi nur allmählich seinen bildlichen Ausdruck. Darstellungen aus dem Leben Christi gibt es schon vom ersten christlichen Jahrhundert an; und es ist charakteristisch, welche Auswahl man in den Jahrhunderten trifft. „Im ersten bis dritten Jahrhundert werden aus der Stoffülle des Lebens Jesu einzelne Wunderscenen herausgenommen“ [31]). Die Heilungen des Blinden, des Gichtbrüchigen und des armen Lazarus usw. werden dargestellt. Der antiken Religiosität trat Jesus zuerst als Wundertäter entgegen, der die Gewalt über die Dämonen besitzt und dessen Geburt schon die Ankunft der Magier aus dem Morgenlande hervorruft, eine frühe, seltsame Auszeichnung seiner Persönlichkeit, welche die Welt aufhorchen ließ. Die Anbetung der drei Könige erscheint deshalb schon im ersten Jahrhundert im christlichen Bilderkreis [32]). Die im 4. Jahrhundert aufkommende Darstellung Christi als Lehrers unter den Aposteln entspricht der repräsentativen Auffassung von Christi Persönlichkeit als Geber eines neuen Gesetzes.

---

[28]) Dibelius, a. a. O. S. 54.
[29]) Hauck, a. a. O. S. 736.
[30]) Dibelius, a. a. O. S. 53.
[31]) Joh. Reil, a. a. O. S. 2.
[32]) Vergl. Hugo Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, 2 Bd. Leipzig 1908/9.

Was immer auch dargestellt sein mag, vom ersten bis vierten Jahrhundert wird Jesus nur in seiner Stärke, nicht aber in seiner Schwachheit gegeben. Er ist der Uebermensch der Vollkommenheit, aber nicht der gehorsame Sohn Gottes. Man wird darum kaum eine Passionsdarstellung, vor allem keine Gethsemanescene, die Darstellung der schwächsten Stunde im Leben Jesu, finden. Das Thema liegt vollkommen außerhalb des religions-philosophischen Gedankenbereiches.

Erst im 4. Jahrhundert tritt eine Wende der antiken Religiosität ein. „Die Heiterkeit der Antike weicht langsam dem Ernste des Mittelalters. Ein deutlicher Beweis dafür ist die Aufnahme der Leidensscenen Jesu in den Kunstkreis, allerdings Jesus mit den Jüngern in Gethsemane kommt selten vor, ebenso die Kreuzigung“ [33]. Die Passionsscenen treten erst im 4. Jahrhundert in der Sarkophagplastik auf, in den Katakomben fehlen sie. Nicht der gesamte Zyklus der Passion ist zu finden, sondern nur die Auswahl einiger Passionsscenen sind auch hier charakteristisch für das Zeitbild von Jesus. Die Darstellung der Kreuztragung, Dornenkrönung, Vorführung Christi und Händewaschung des Pilatus, auch öfter der Einzug in Jerusalem, sind die häufigsten Passionsscenen [34]. Der berühmte Junius Bassus-Sarkophag in Rom vom Jahre 359 weist die Passionsdarstellungen der Vorführung Christi, Händewaschung des Pilatus und des Einzuges in Jerusalem auf. Sie sind allerdings immer so gehalten, daß Jesus von seiner klassischen Vollkommenheit und Ruhe nichts einbüßt. Die Sieghaftigkeit Jesu triumphiert selbst in den Leidensscenen. Die Auswahl der Passionsscenen kommt der gnostischen Christusauffassung ebenfalls entgegen: die Kreuzigung und vor allem die Gethsemanescenen fehlen vor dem 4. Jahrhundert. Anstelle der Kreuzigung tritt oft auf den Sarkophagen das symbolische Triumphkreuz. Für die Gethsemanescenen fehlt jedes symbolische Zeichen. Die tatsächliche Verzagtheit Jesu in der Gethsemanescene wird erst von der mittelalterlichen Frömmigkeit recht verstanden und entsprechend dargestellt. „Es findet sich keine Leidensscene, in der Christus als Leidender auftritt. Er erscheint als einer, der über dem Leiden steht“ [35]. Und weiter sagt Reil: „Der Christus der Leidensscenen ist die höchste Steigerung des Ideals vom stoischen Weisen der hellenistischen Zeit“ [35]. Da die Gethsemanescene vor dem 5. Jahrhundert im Passionszyklus noch fehlt, muß sie notwendig mit dem gesamten Bilderzyklus des Lebens Jesu im 5. Jahrhundert auftauchen. Seltsam, daß sie im Chronicon Alexandrinum, einem Beispiel östlicher Kunstbetätigung des 5. Jahrhunderts, noch nicht vorkommt, während die Kreuzigung schon in vollendeter Weise dargestellt ist (Reil). — Das späte Auftreten und die wenig treffend dargestellte Gethsemanescene erklärt sich also aus weltanschaulichen Gründen, nicht aus mangelndem Können, „physische Vorgänge oder seelische Kräfte“ darzustellen, ein

[33]) Reil a. a. O. S. 19.

[34]) Als Beispiel: Der Arkadensarkophag des Lateranmuseums in Rom, abgebildet in O. Wulff, Altchristl. u. byzt. Kunst, Handb. d. Kunstwissensch. Bd. I, S. 113, Abh. 95.

[35]) Reil, a. a. O. S. 21.

Einwand von Heinrich Detzel [36]). Was man innerlich nicht verstanden hat, kann man auch nicht darstellen. Die Forderungen der Zeit sind darin maßgebend. „Das Christentum konnte sich über die antike Wissenschaft so wenig hinwegsetzen wie über die griechische Philosophie" [37]). Es ist daher auch kein Zufall, daß die ersten beiden Gethsemanedarstellungen nicht das Gebet Christi geben, sondern den Augenblick nach dem Gebete festhalten. Der Uebergang von den leidensfremden Darstellungen Christi zu dem leidenden Christus wird trefflich dadurch charakterisiert: Jesus steht wie ein stoischer Weiser vor den, ach, allzu menschlichen, unwissenden Menschen. Man gewinnt den Eindruck, daß mit der Darstellung des Gebetes Christi in Gethsemane die innere Verfestigung der christlichen Weltanschauung tatsächlich gesiegt hat und nun stetig zunimmt. „Die Feindschaft gegen alles Heidnisch-Antike greift immer mächtiger um sich" [38]).

II. Sachlicher Teil.

A. Die Entstehung der Gethsemane-Darstellung.

Die Passionsscenen finden erst in der nachkonstantinischen Zeit Aufnahme in den christlichen Bilderzyklus. In der Katakombenmalerei fehlen sie ausnahmslos, während die Sarkophagplastik sie aufnimmt. Eine Gethsemanedarstellung konnte ich jedoch auch hier nicht feststellen.

Die erste Gethsemanescene noch antik-christlichen Charakters ist auf dem Reliquienkästchen aus Elfenbein, der sogenannten Lipsanothek von Brescia im Museo Civico, einem rechteckigem Kästchen, das einst zerlegt war. Seine Schnitzereien enthalten einen Zyklus aus der Geschichte des Alten und Neuen Testamentes. Wulff ist der Meinung, daß es „wohl noch an die Mitte des 4. Jahrhunderts hinaufreicht" [39]). Die meisten Forscher setzen es zeitlich ins 4. Jahrhundert, Reil in die letzten Jahrzehnte [40]), Dobbert ins 3. oder 1. Jahrhndert [41]), Beißel spätestens 6. Jahrhundert [42]), ist aber geneigt, bis in die zweite Hälfte des 4. Jahrhunderts hinaufzugehen. Soviel ist jedenfalls sicher, daß die Lipsanothek die älteste Gethsemanedarstellung ureigenster Art aufweist und mit ihr der erste Schritt zur bildlichen Wiedergabe des leidenden Christus überhaupt getan ist!

---

[36]) O. Wulff, a. a. O. Bd. I, S. 182.
[37]) O. Wulff, a. a. O. Bd. I, S. 182.
[38]) Heinr. Detzel, Christl. Ikonographie. Freib. i. Br. 1894 I. Bd., S. 350.
[39]) O. Wulff, Altchristliche und byzantinische Kunst, Handb. d. Kunstwissensch. I. S. 185.
[40]) Joh. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen.
[41]) E. Dobbert, Zur Entstehung des Kruzifixus. Jahrbuch d. preuß. Kunsts. I. 1880. S. 47.
[42]) St. Beißel, Des heiligen Bernward Evangelienbuch. S. 48 ff. Vergl. auch Jos. Sauer: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Leipzig 1922. Abb. 7 und 8 u. S. 8 ff.

Die Darstellungen sind nach Stuhlfauth folgende[43]):

Deckel.

1. Reihe: 1. Christus in Gethsemane, die Häscher erwartend. Joh. 18, 4.)
2. Christi Gefangennahme. (Jh. 18, 5—9.)
3. Petri Verleugnung. (Joh. 18, 17 u. 25 -27.)

2. Reihe: 4. Christus vor dem Hohen Priester. (Joh. 18, 12—13.)
5. Händewaschung Pilati. (Matth. 27, 24.)
6. Vorführung Christi vor Pilatus. (Joh. 18, 28.)

Rückseite.

7. Christi Verklärung. (Matth. 17, 1—8.)
8. Ananias vor dem Apostel Petrus.
9. Jünglinge tragen den toten Ananias hinaus.

(Apostelgesch. V, 1—6.)

Vorderseite.

10. Noli metangere. (Joh. 20, 7.)
11. Christus unter den Jüngern. (Luk. 24, 36.)
12. Christus, der gute Hirte. (Joh. 10, 12.)

Linke Schmalseite.

13. Christus, Jairi Töchterlein erweckend. (Luk. 8, 40—42; 49—56.)

Rechte Schmalseite.

14. Christus, den Blinden heilend. (Joh. 9, 1—7.)
15. Christus, den Lazarus erweckend. (Joh. 11, 43—44.)

Die neutestamentlichen Scenen sind durch hervorragende Stellung und Größe am meisten betont. Die alttestamentlichen Darstellungen, wie die Jonasgeschichte, die drei Männer im Feuerofen, die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradiese usw. sind auf schmalen bandartigen Friesen verteilt, wie auch die Tierkreiszeichen (?) und die Medaillons der Apostelköpfe, in deren Mitte sich der Kopf Christi als Galiläers befindet[44]). Die Darstellungen aus dem Neuen Testamente sind hauptsächlich Scenen aus dem Leben Jesu, seine Wundertaten, die Verklärung, und besonders die Passion ist bildlich eingehend beschrieben. Es ist wichtig, daß die Kreuzigung fehlt. Sie entwickelt sich bekanntlich erst in der nachkonstantinischen Zeit. Erst durch die christliche Dogmatik erkannte man Jesus als denjenigen, der im Neuen Testament beschrieben ist, und machte sich mit der Wahrheit der Passion Christi auch bildlich vertraut.
So ist es auch erklärlich, daß die Passion, die mit der Gethsemanescene beginnt, erst in verhältnismäßig später Zeit Eingang in den

[43]) G. Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freib. i. Br. 1896.
[44]) Abb. Wulff, Handb. a. a. O. S. 185. — Garucci, Storia dell' Arte christiana. 1907, Tf. 445.

christlichen Bilderzyklus findet, und die Lipsanothek vor dem 4. Jahrhundert nicht anzusetzen ist. Aus diesen Motiven heraus ist es sehr interessant und verständlich, daß als Beginn der Passionsdarstellungsreihe zwar Christus im Garten Gethsemane, aber nicht im Gebetskampf dargestellt wird. Das Zögern und die Unentschlossenheit — wie die Evangelien berichten — ist überwunden. Sein Weg und Ziel steht klar vor Augen: Er erwartet die Häscher im Garten Gethsemane.

> Joh. 18, 4: Wie nun Jesus wußte alles, was ihm begegnen sollte, ging er hinaus und sprach zu ihnen: Wen suchet ihr?

Jesus steht zwischen zwei Oelbäumen in klassisch ruhiger Haltung. Stand- und Spielbein sind unterschieden: auf seinem linken Bein feststehend, sein rechtes in Schrittstellung mit eingeknicktem Knie nach rückwärts gehalten. Seine linke Hand faßt in Hüfthöhe die Toga, die um die linke Schulter unter dem rechten Arm geschlagen ist, damit dieser sich frei bewegen kann. Sein Kopf im $^3/_4$ Profil, leicht nach vorn geneigt. Seine Haartracht nach Galiläer Art wie auf dem Medaillon. Die Haare fallen ungescheitelt über die Stirn, lassen sie aber zum größten Teil frei und bilden mit dem seitlich und nach hinten bis zur Schulter herabreichenden lockigen Haar, das sich im Nacken zusammenrollt, eine charakteristische Umrahmung des bartlosen, jugendlichen Gesichtes [45]).

Die zweite Darstellung zeigt Jesus mit den Kriegsknechten. Er ist gleich dem ersten Bilde in langer Toga und ähnlicher Haltung gegeben, sein rechter Arm aber in sprechender Bewegung. Die Kriegsknechte tragen zum Unterschiede und zur Betonung ihres profanen Handwerks den nur bis zum Knie reichenden kurzen Rock und eine Jacke. Ihre Köpfe sind allgemein und nicht porträthaft behandelt. Jesus befindet sich nach Gestus und Bewegungsausdruck im Gespräch mit den Kriegsknechten. Der Augenblick seiner Ueberantwortung in die Hände der Sünder ist gegeben, jedoch ohne Judaskuß.

Beide Scenen, die das Thema Gefangennahme Christi vereinen, atmen in ihrer Stimmung eine heroische Ruhe und klassische Ueberlegenheit. Mit wunderbarar Einfachheit der Scenerie ist nicht nur der wichtige, historische Augenblick symbolisiert, sondern auch der Gegensatz zwischen göttlichem Wesen und menschlichem Unvermögen zum Ausdruck gebracht. — Der Künstler will in mehreren Bildern die Gefangennahme erzählen, nicht nur darstellen. Er hat mehrere Darstellungsmomente zur Verfügung und trifft eine Auswahl: die Scenen, die seiner Zeit und ihm als die markantesten erscheinen, will er bildlich festhalten. Er ist dabei bestrebt, nicht die schwächste Stunde im Leben Jesu darzustellen, sondern er will Jesus gerade als kraftvollen Uebermenschen und vollkommenen Herren der Menschheit und Welt haben. Nicht der Gebetskampf ist ihm wichtig, sondern der Augenblick, wo Jesus sich selbst als Gefangener dem Gericht des

---

[45]) O. Wulff, Handb. I, S. 91: „Diese literarisch bezeugte Galiläertracht findet ihren Vorläufer als Typus in den Goldgläsern des 4. Jahrhunderts."

Volkes zur Verfügung stellt. Jesus wird als der Mensch charakterisiert, „der in unerschütterlichem Gleichmut dasteht, als gehöre er zu einer ganz anderen Welt; das Leiden wird garnicht als Leiden anerkannt, sondern man frohlockt darüber als über die erwünschte Folie zur Offenbarung sittlicher Größe“ [46]).

Der Wandel in der Auffassung der Gethsemanescene und die Darstellung ihrer Hauptmomente geht der allmählichen Vervollkommnung des Passionszyklus der christlichen Bilddarstellungen parallel. Das erste Bild, das Jesus allein zeigt, ist für unser Thema das wichtigste. Es ist die erste Darstellung einer Gethsemanescene und in ihrer Art charakteristisch für ihre Entstehungszeit. Wir können sie inhaltlich weder dem Mattäus-Markus noch dem Lukas zuordnen, sondern sie nur nach dem kurzen Bericht des Johannes bestimmen, wie ja die übrigen neutestamentlichen Scenen auf der Lipsanothek, wenn nicht allen vier Evangelien, so doch in der Mehrzahl dem Johannesevangelium entstammen, dessen Bevorzugung für diese Zeit allgemein und üblich ist. Der Nimbus ist noch unbekannt. Weder Jesus noch die Jünger sind mit ihm ausgestattet. Ihre Besonderheit und Würde erkennt man an Tracht und Haltung. Das Fehlen des Nimbus ist ein Kriterium dafür, daß man diese Darstellung — und auch die Lipsanothek in ihrer Gesamtheit — noch vor dem ausgehenden 4. Jahrhundert ansetzen kann [47]).

Der Künstler, der noch der altchristlichen Zeit angehört, hat sein Augenmerk auf die Darstellung der Gefangennahme Christi gerichtet. Für sein Thema ist nur die Tatsache wichtig, daß sich Jesus vor der Gefangennahme auf dem Oelberge befunden hat. Als solcher wird er hier gegeben, um eine Ueberleitung zur Darstellung Christi mit den herbeigekommenen Kriegsknechten zu finden. Das erste Bild, das durch den Oelbaum vom zweiten getrennt wird, gehört also zum Thema „Christus in Gethsemane“. Diese wiederholte, genaue Feststellung ist deshalb von Bedeutung, weil mit dieser Gethsemanedarstellung der Lipsanothek die künstlerische Herausentwicklung des Gebetes als Mittelpunkt der Gethsemanescene überhaupt erst möglich gemacht ist.

Als erstes Beispiel der Darstellung des Gebetes Christi in Gethsemane haben wir ein Bild aus dem Zyklus in Ravenna. Die Mosaiken von San Apollinare Nuovo in Ravenna [48]) stellen in einem unvollständigen Zyklus das Leben Jesu dar, neben einer Reihe von Wundertaten zehn Scenen aus der Passion Christi vom Abendmahl bis zu seinem Erscheinen unter den Jüngern. Auch hier fehlt die Kreuzigung wie bei der Lipsanothek, obwohl in Ravenna die Darstellungsreihe vollständiger ist als auf dem Elfenbeinkasten.

Unter der Passionsfolge der Südwand des Mittelschiffes [49]) befindet sich eine Gethsemanescene, die noch altchristlichen

[46]) Aus Joh. Reil, a. a. O. S. 21.
[47]) O. Wulff, Handb. I, S. 96.
[48]) Vergl. Marguerite van Berchem et Etienne Clouzot, Mosaiques chretiennes du IVme au Xme siècle. — Genève 1924. p XXIII und p 133.
[49]) Vergl. Julius Kurth, Die Mosaiken von Ravenna. Leipz. Berl. 1902, S. 150 und 152.

Charakter in sich trägt und deshalb fremd anmutet. In der Mittelachse des Bildes, frontal auf den Beschauer gerichtet, steht Christus auf einer kleinen podestartigen Erhöhung, beide Hände im Orantengestus gehalten. Hinter ihm erhebt sich hügeliges Gelände, das von Jesus aus nach beiden Seiten schräg ansteigt, sodaß dadurch die Mittelstellung Christi besonders hervorgehoben wird. In gleicher Art wirken die sechs Oelbäume, von denen je drei rechts und links seitlich verteilt sind. Zu seinen Füßen im Vordergrunde sitzen die elf Jünger zu sechs und fünf seitlich angeordnet. Der Mitte am nächsten befindet sich Petrus im traditionellen Greisentypus mit weißem Haar und Bart und Andreas, der an der Art seines zurückgekämmten Haares zu erkennen ist. Die Bewegtheit ihrer Gesten läßt auf eine Unterhaltung zwischen beiden schließen und so eine geistige Verbindung beider Gruppen entstehen. Die übrigen Jünger sind nicht schlafend dargestellt, wie es die literarische Quelle dieser Scene verlangt, sondern mit „gekrümmten Rücken und lauschend vorgeneigten Köpfen“ [50]) hören sie dem Gespräch zwischen Petrus und Andreas zu oder diskutieren selbst über das von ihnen Gesagte. Der Jünger neben Petrus hat sein Haupt bedenklich auf seine Hand gestützt, ebenso der zweite Jünger neben Andreas. Mit Ausnahme von Petrus sind sie alle als bartlose Jünglinge im langen Gewande gegeben. Die ganze Gruppe der Jünger macht den Eindruck einer Versammlung philosophierender Jünglinge, die über ein Wort ihres Meisters diskutieren.

Die Darstellung bezieht sich auf den Lukasbericht und zwar allein auf das Gebet. Von einer Mahnung oder Ansprache an die Jünger kann nicht die Rede sein.

> Luk. 22, 42: Vater, wenn du willst, bring diesen Becher vorbei an mir, aber nicht mein Wille geschehe, sondern der deinige.

Zu diesem Gethsemanegebet gehört eine andere Gebetshaltung. Auch Jesus hat anders gebetet. Wie im Niederfallen auf das Antlitz das Zerknirschtsein der bittenden Seele, die eigene Sündhaftigkeit des Menschen, zum Ausdruck gebracht wird, so zeigt diese Oranten-Stellung eine wesentlich andere Gemütsverfassung bei dem Gespräch mit Gott. Schon die gerade aufrechte Haltung eines solchen Körpers kann keine Seele haben, die Demut im christlichen Sinne kennt. Diese Gebetsform trägt den Charakter der Anbetung. Es wird nicht um die Fähigkeit gebeten, den Willen Gottes ausführen zu können, sondern die letzten Dinge der Welt zu erkennen und durch die Erkenntnis der Befreiung und Erlösung gewiß zu sein, ganz in dem Sinne, wie Origines von Alexandria den Zustand der betenden Seele schildert [51]).

Auch hier ist die Leidensscene nicht im eigentlichen Sinne verstanden und gegeben, wohl aber gemeint. Obwohl man in der Gestalt Christi eine Verkörperung des stoischen Ideals der klassischen Gefaßtheit sehen kann, die nicht nur im Mimischen, sondern auch kompositionell durch die Symmetrie zum Ausdruck gebracht wird,

---

[50]) J. P. Richter, Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878. S. 54.

[51]) Siehe Text S. 12.

spürt man doch in der Tatsache, Christi Gebet zu geben, einen geistigen Umschwung. Die Anordnung der Jünger, die Ineinanderschachtelung der Figuren und die damit verbundene Komposition ihrer Köpfe bedeutet eine Lockerung, die schon Momente zukünftiger Entwicklung in sich trägt. Die Sinnesänderung geht dem formalen Umschwung weit voraus. Man will innerhalb des Passionszyklus auch das Gebet in Gethsemane darstellen. Für das eigentlich physische Leiden, das Jesus empfunden hat, hat der Künstler dieser Darstellung sowie seine Zeit keinen Sinn gehabt. Jesus, der Lehrer und göttliche Wundertäter kann leibhaftige Schmerzen nicht empfunden haben.

So offenbart diese Gethsemanedarstellung in der Art und Weise des Betens die philosophisch-theologische Richtung der altchristlichen Zeit. Man kann daher nicht von einer frühbyzantinischen Darstellung sprechen, obwohl einige stilistische Merkmale vorhanden sind. Die reife byzantinische Kunst bringt immer die beiden Motive Gebet und Mahnung zu einem Bilde vereint und kennt als Gebetshaltung einzig und allein die Proskynese. Die Ravennatische Gethsemanedarstellung hat doppelte Bedeutung: Rein thematisch-ikonographisch offenbart sie die religions-philosophische Weisheit der Gnosis, während sie dem Stile nach zur byzantinischen Formenwelt drängt. Wir haben hier ein großartiges Beispiel des Ueberganges von der altchristlichen zur byzantinischen Kunst und zugleich die früheste Darstellung des Gebetes Christi in Gethsemane. Es kann ihr für die Entwicklung des christlichen Gebetes und damit für das Christentum überhaupt nicht genug Bedeutung beigemessen werden.

Ueber die Datierung ist verhältnismäßig viel Sicheres zu sagen. Die Mosaiken sind zur Zeit des Baues durch Theodorich dem Großen (reg. v. 493—526) entstanden. Seine Weihe fällt in das Jahr 504. Es unterliegt also keinem Zweifel, daß die Mosaiken dem beginnenden 6. Jahrhundert angehören. Die Darstellungen sind nach älteren Vorlagen ausgeführt, die meiner Meinung nach aus der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts stammen [52]).

Wenn Karl Künstle in seiner Ikonographie der christlichen Kunst (S. 425) von „der Todesangst Christi am Oelberge" berichtet, die „zuerst in den Mosaiken von San Apollinare Nuovo in Ravenna dargestellt ist, dann ist zu entgegnen, daß die Todesangst Christi in der vorbyzantinischen Kunst nicht vorkommt, da sie nicht verstanden worden ist. Das erste Gebet in Gethsemane ist zwar in Ravenna gegeben, aber die Todesangst erst auf den Ziboriumssäulen der Markuskirche in Venedig dargestellt. Die erste ganz allgemein gehaltene Gethsemanedarstellung ist allerdings auf der Lipsanothek in Brescia zu finden, die sich von allen Gethsemanescenen, auch vom Ravenna-Mosaik, sehr wesentlich unterscheidet. Dem jugendlichen Ideal in Brescia ist in Ravenna der gereifte Mann mit kurzem Barte und langem Haar gegenübergestellt. Es ist das historisierende Ideal [53] „mit geschei-

[52]) Johannes Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. — Leipzig 1910. S. 81.

[53]) Reil gibt nähere Datierung für die Vorlagen nicht an. — Das historisierende Ideal geht auf das vermeintliche Aussehen des historischen Jesus zurück.

teltem Haar und anfangs kurzem und in den letzten Bildern aber ziemlich langem Vollbart“ [54]). Jesus ist hier im Gegensatz zur Lipsanothek als einziger mit Kreuznimbus ausgezeichnet.

B. Zwei- und Mehrscenen-Darstellung.

1. Matthäus-Typus.

Die zweite Darstellung des Gebetes Christi in Gethsemane ist auf palästinensisch-syrischem Boden im Zusammenhange einer Darstellungsreihe des Lebens und Leidens Christi entstanden und befindet sich auf den Ziboriumssäulen der Markuskirche in Venedig. Die Venezianer sollen die vier Säulen aus den Kreuzzügen mitgebracht haben. Sie wurden noch im 16. Jahrhundert als griechische Kunstwerke angesehen [55]).

Diese Gethsemanedarstellung bringt in die schon begonnene Entwicklung eine bedeutende Aenderung hinein. Die Gethsemanescene auf der rechten vorderen Säule des Tabernakels in San Marco nimmt drei Muschelnischen ein, die durch zwei Säulchen getrennt sind. In der rechten Nische kauert Jesus auf felsartiger Erhöhung, den Vorderkörper nach vorn gebeugt, die nach vorn gehaltenen Hände vom langen Gewande verhüllt. Vor dem felsartigen Boden steht ein kleines, blattloses Bäumchen, das den Garten andeuten soll. Christus ist als bartloser Jüngling mit gelocktem bis über die Stirn reichenden Haar dargestellt. — Die mittlere Nische wird von den drei schlafenden Jüngern eingenommen. Der zu unterst sitzende lehnt seinen Kopf, den er mit seiner linken Hand hält, an die Säule, welche die Scene vom betenden Christus trennt. Neben diesem Jünger sitzt zur Rechten der zweite, welcher den Kopf in seiner rechten Hand stützt, die linke auf das Knie stemmt. Der dritte Jünger, welcher der Anordnung nach über den beiden anderen sitzt hat den Kopf leicht auf seine rechte Schulter geneigt, die linke Hand auf seine rechte Schulter gelegt, die rechte auf das Knie. Allen dreien fehlt der Nimbus. Unter der folgenden linken Arkade befindet sich der ermahnende Jesus, stehend, mit seiner Rechten berührt er den Kopf des ihm zunächst sitzenden Jüngers. Es ist Petrus den er ermahnt. — Ueber den drei Arkaden befindet sich die Inschrift: APOSTULI DORMIUNT; CHRISTUS ORAT.

Zum ersten Male ist Christus mit seinen drei Lieblingsjüngern dargestellt, und die Scene in zwei Motive zerlegt: Gebet und Mahnung. Die Darstellung wird zum ersten Mal der Beschreibung und Stimmung nach den Evangelien gerecht! Sie gibt nicht die Ruhe und Gefaßtheit weder bei Christus noch bei den Jüngern. Der Künstler stellt den Gegensatz zwischen schlafenden Jüngern und dem erregten Christus dar. Mit welcher Intensität an Darstellungsfähigkeit ist das Gebet Christi plastisch erfaßt! Ebenso der Schlaf der Jünger! Die Darstellung

---

[54]) O. Wulff, a. a. O. II. S. 438.
[55]) O. Wulff, a. a. O. I. S. 127. Die erklärenden Inschriften sollen erst im 12. Jh. hinzugefügt worden sein, was mir fraglich erscheint.

ist äußerst lebhaft und drastisch erzählt in einer Art, wie sie den hellenistischen Mittelmeerländern bisher fremd gewesen ist.

Der Wegfall des Nimbus deutet auf eine altertümliche Entwicklungsstufe hin. Wulff meint, daß „die Entstehung des Denkmals kaum später sein kann als um die Mitte des 5. Jahrhunderts“ [56]). Gabelentz [57]) datiert seine Entstehung vor der vom Codex Rossanensis und den Mosaiken in San Appolinare in Ravenna. Das bedeutet, daß die Gethsemanedarstellung der Tabernakelsäule älter ist als die gleiche Darstellung der Mosaiken in Ravenna. Das ist möglich. Vom Standpunkt einer ikonographischen Entwicklung aus erscheint mir aber die Reihenfolge Ravenna — Ziboriumssäule in Venedig die einzig mögliche, aus den schon angegebenen Gründen. Im Westen bemüht man sich um den prophetischen Lukas-Johannes-Typus, im Osten hat man bereits den historischen Matthäus-Markus-Typus ausgebildet, nachdem die apokryphen Kindheits- und Jugendlegenden Jesu geschaffen waren und Jerusalem mit seinen heiligen, historisch beglaubigten Orten zum Wallfahrtsort aller Gebildeten des Abend- und Morgenlandes geworden ist.

Die Gethsemanescene dringt erst allmählich in den Passionszyklus ein, der wiederum erst nach langem Zögern in den Darstellungskreis des Lebens Jesu aufgenommen wird. Die Gethsemanedarstellung hat selbst wieder eine eigene Entwicklung bis sie überhaupt soweit ist, daß sie die Hauptmomente zur Darstellung bringt. Die Passionsscenen entwickeln sich erst im 4. Jahrhundert. Die Gethsemanedarstellung der Lipsanothek setzen wir zeitlich ins letzte Jahrzehnt des 4. Jahrhunderts. Die Ravennamosaiken sollen im ersten Viertel des 6. Jahrhunderts nach älteren Vorlagen entstanden sein. Da man sich die ikonographische Entwicklung der christlichen Bilddarstellungen um 500 unter dem Einfluß des genauen Studiums der Stätten des Lebens und Wirkens Christi im allgemeinen abgeschlossen denken muß, so ist es sehr einleuchtend, daß dieser Scene in Ravenna ältere Vorlagen gedient haben können, zumal die Gebetshaltung, der Orantengestus, aus der altchristlichen Tradition stammt. Der Typus, genauer gesagt, die Vorlage muß daher vor 500 entstanden sein und kann etwa um 470, also ins letzte Drittel des 5. Jahrhunderts gesetzt werden. Als letzten Entwicklungsschritt haben wir schon die Gethsemanedarstellung der Ziboriumssäule in Venedig angesehen. Dieser Typus muß ungefähr um 500 entstanden sein. Schließlich ist Ravenna und Venedig zum größten Teil östlichen Einflüssen erlegen, und die Diskrepanz zwischen hellenistischem Lukastypus und syrisch-palästinensischen Matthäustypus nicht derart groß, daß eine zeitliche Aufeinanderfolge, wie ich sie hier gebe, nicht gerechtfertigt wäre. Vom Standpunkt der ikonographischen Entwicklung aus ist jedenfalls eine andere Reihenfolge als Brescia — Ravenna — Venedig unmöglich.

Die erste rechtverstandene Gethsemanescene der Ziboriumssäule in Venedig befindet sich innerhalb einer großen, ausführlichen Dar-

[56]) O. Wulff, a. a. O. I. S. 130.
[57]) H. v. d. Gabelentz Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903. S. 59 ff.

stellungsreihe, die eine genaue geschichtliche Kenntnis der Dinge voraussetzt. Das Interesse für die Orte, wo sich das Leben Jesu und seiner Jünger, der Evangelisten und der ersten Missionare abgespielt hat, wächst mit der Forschung nach der historischen Persönlichkeit Jesu Christi. Man hat sich schon im beginnenden 4. Jahrhundert mit dem Ausbau der Stätten des Leidens Christi, die um Jerusalem liegen, beschäftigt. Besonders seit 313, dem Jahre der Erhebung des Christentums zur Staatsreligion, beginnt sich die Bedeutung Jerusalems weit über seine Grenzen hinaus zu verbreiten. „Der Ort, an dem der Herr sein Leiden begann, war von jeher den Christen heilig. Schon der Pilger von Bordeau (um 330) gedenkt dieser Stätte und Eusebius wie der heilige Hieronymus erwähnen eine Kirche des Erlösers daselbst. Nicht lange nachher befanden sich dort mehrere Kirchen und Kapellen“ [58]).

Ganz anders verhält sich der Westen, der noch vom „naiv-symbolischen“ [59]) Charakter der altchristlichen Zeit beherrscht wird. Es stehen sich daher anfangs symbolisierender und historisierender Typus gegenüber — Brescia und Ravenna —, später verschmelzen sie, und der historisierende Typus trägt endgültig den Sieg davon. Hier beginnt für die Entwicklung der Gethsemanedarstellung der historisierende Typus der byzantinischen Blütezeit. Die Darstellung der Lipsanothek ist noch altchristlich. Das ravennatische Mosaik bezeichnet den Uebergang, und endlich ist mit der Darstellung auf der Ziboriumssäule in Venedig der historisierende Typus erreicht und ausgeprägt.

Aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts stammt die Gethsemanedarstellung des in Rossano in Unter-Italien gefundenen in griechischer Unzialhandschrift geschriebenen Purpurkodex [60]). Der Codex Rossanensis ist der Rest eines ehemals vollständigen Bilderevangeliums. Reil betont seine stilistische Verwandtschaft mit dem Evangeliar aus Sinope und bestimmt damit Klein-Asien als gemeinsame Heimat [61]). Der Codex Rossanensis enthält die Evangelien des Matthäus und Markus, dessen letztes Kapitel unvollständig ist und nur bis zum 15. Verse reicht. Die zwölf Illustrationen sind folgende:

1. Heilung des Blindgeborenen.
2. Gleichnis vom barmherzigen Samariter.
3. Auferweckung des Lazarus.
4. Einzug in Jerusalem.
5. Vertreibung der Käufer.
6. Gleichnis von den klugen und törichten Jungfrauen.
7. Letztes Abendmahl und Fußwaschung.
8. Spendung des Brotes.

---

[58]) Kirchenlexikon von Hergenröter und Kaulen. Freiburg i. Br. 1888.

[59]) J. Strzygowski Die byzantinische Kunst, in der Byzantinischen Zeitschr. Bd. 1. Leipz. 1892. S. 65.

[60]) Er wurde dort 1879 von Oskar v. Gebhardt und Adolf v. Harnack entdeckt und publiziert. Eine nähere Beschreibung gibt Arthur Haseloff. Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano. Berlin/Leipz. 1898.

[61]) Joh. Reil, Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. Leipzig 1910.

9. Spendung des Kelches.
10. Christi Gebet am Oelberg.
11. Vorführung vor Pilatus.
12. Barrabas oder Jesus?

Die Gethsemanescene ist eigenartig und mit stärkster Intensität des Ausdruckes gestaltet. Man kann hier zum ersten Male von einer „Todesangst Christi" und dem „Gebetskampf" sprechen. Im queroblongen Formate sind zwei Scenen dargestellt: rechts Christus im Gebet, links die Ermahnung der drei schlafenden Jünger, ähnlich wie die Darstellung auf der Ziboriumssäule in Venedig, mit dem Unterschiede, daß die beiden Scenen, durch nichts getrennt, zu einem Bilde zusammengefaßt sind. Rechts, vom Beschauer aus gesehen, kauert Jesus in horizontaler Lage am Boden; das Gesicht ist in dreiviertel Ansicht zu erkennen; langes Haar und spitzer Bart um Kinn und Oberlippe, Kreuznimbus. Auf der linken Seite des Bildes ist der Augenblick der Mahnung an die Jünger dargestellt. Die drei schlafenden Jünger liegen eng beieinander gestaffelt. Jesus ist gekommen, bückt sich ein wenig und rüttelt mit seiner Rechten einen der schlafenden wach. Es ist Petrus, der am Greisentypus erkennbar ist. Die Jünger sind ohne Nimbus im weißen Gewande, Christus im Purpurmantel und Kreuznimbus gegeben. „Christus erscheint im Rossanensis durch purpurnen Chiton und goldenen Mantel ausgezeichnet" [62]). Die Jünger befinden sich in einer Grotte, beide Scenen spielen sich auf felsenartigem Gelände ab, das bis an die Stelle des betenden Christus etwas nach aufwärts geht. Zwischen betendem und mahnendem Christus ist ein bedeutungsvoller Zwischenraum gelassen. Ueber den beiden Scenen „erscheinen am leuchtend blauen Himmel Mond und streng symetrisch angeordnete Sterne, darunter bis an die Gestalten und die Landschaft heran deckt schwarze Nacht den Grund". „Wild aufgetürmte dunkelgrüne Felsblöcke gemahnen eher an eine Wüste als an den Garten Gethsemane" [63]).

Die künstlerische Darstellung richtet sich deutlich nach der Beschreibung des Matthäus und Markus, deren Evangelien sie illustrieren. Wie die Plastik aus Venedig ist die Darstellung eine Variation des Matthäus-Markus-Typus. Der gestirnte Himmel mag hier den Stimmungsgehalt illusionistisch begleiten. Nach Wulffs Meinung ist der „gestirnte Himmel mit der Schilderung paradiesischer Glückseligkeit, wie sie vor allem die Schriften des Irenäus bieten" [64]), in Verbindung zu bringen. Nach meiner Meinung hat der Künstler den Text der beiden Evangelien genau gekannt und gewußt, daß der Kampf in Gethsemane, Petri Verleugnung und die Gefangennahme sich während der Nacht ereignet haben (vgl. Mk. 14, 27 und Mtth. 26, 31). Darum hat er diese nächtliche Scene mit Mond und Sternen charakterisiert.

Der Darstellung des hockenden Jesus als Gebetsstellung liegt weder die von Beißel beschriebene „kniende Haltung mit vorgestreck-

[62]) O. Wulff, a. a. O. II. S. 303.
[63]) Wulff, a. a. O. I, S. 301.
[64]) O. Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchristl. Kunst. Repert. f. Kunstwissensch. 1912, S. 217 ff.

ten Händen“ [66]), noch ein Liegen, „das als Gebetsstellung in den byzantinischen und abhängigen Bildern wiederkehrt“ [66]) zu Grunde. Sie hat ursprünglich nichts mit einer knieenden Haltung, noch mit einer Herkunft aus Byzanz etwas zu tun. Diese Proskynese, ursprünglich das Niederfallen auf die Erde, wobei die Stirn den Boden berührt und die Arme vorgestreckt sind, ist die Gebetshaltung der Juden gewesen und stammt aus Palästina. Auch Jesus hat so gebetet. Der christliche Osten übernimmt bis Byzanz diese Gebetshaltung und stellt sie in der christlichen Kunst dar. In der Darstellung auf der Tabernakelsäule in Venedig und im Codex Rossanensis haben wir die frühesten Zeugnisse dieser Proskynesis-Haltung.

Die drei Jünger schlafen in einer Felsgrotte, d. h. in einer Art Höhle. In den Synoptikerberichten ist von diesem Motiv nichts erhalten. Seine literarische Quelle ist das Itinerarium Burdigalense, aus dem Beißel berichtet: „Jene drei Apostel schlafen in einer Höhle, weil ältere Berichte melden, der Herr habe sie in einer am Oelberg befindlichen Höhle warten lassen“ [67]). Dieses Höhlenmotiv taucht hier zum ersten Mal auf und wird seltsamerweise mit den Jüngern in Verbindung gebracht, während es im Mittelalter zu Jesus allein oder zu ihm und den Jüngern geordnet wird. Das Höhlenmotiv entstammt wohl letzten Endes der Zeit der Verehrung der heiligen Stätten in und um Jerusalem, und der Tatsache, daß im Bezirk des Gethsemanegartens eine Grotte, die Agoniegrotte, auch Todesangstgrotte, zu finden ist [68]). Diese Höhle ist „eine natürliche Höhle von unregelmäßiger Gestalt, teils von natürlichen teils von gemauerten Pfeilern gestützt. Die Identifizierung der Stätte des Gebetes Christi mag aus Gründen der Verehrung der heiligen Stätten zur Aufnahme in den Darstellungskreis und damit zu der Verbreitung dieses Motives in der bildenden Kunst geführt haben“ [69]). Man hat durch die Jahrhunderte hindurch eine vage Vorstellung der originalen Lage des Gethsemanegartens gehabt und daher seine Beschreibung und Darstellungen nicht einheitlich gestaltet.

Ueber die Lokalisierung sagt Haseloff im Vergleich des Codex Rossanensis mit der Wiener Genesis mit vollster Gewißheit: „Man hat der Wiener Genesis und dem Rossanensis nie die griechische Kunstwelt abstreiten wollen“ [70]). Ein Vergleich der beiden Gethsemanedarstellungen der Tabernakelsäule und des Codex Rossanensis läßt verhältnismäßig wenig Verschiedenes feststellen, abgesehen davon, daß die Materialverhältnisse und die Scenenfolge eine Gleichartigkeit nicht aufkommen lassen kann. Der Matthäus-Markustypus ist bei beiden vorhanden. Jesus ist im Rossanensis durch Kreuznimbus ausgestattet. Die Komposition der drei Jünger muß zwar eine andere

---

[65]) St. Beißel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freib. i. Br. 1906. S. 35.

[66]) Arthur Haseloff, Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano. Berlin/Leipzig 1898.

[67]) St. Beißel, a. a. O. S. 35, Anm. 2.

[68]) R. G. G. II, S. 1142.

[69]) Kirchenlexikon von Hergenröther und Kaulen.

[70]) A. Haseloff, a. a. O. S. 132.

sein als in Venedig, jedoch tritt die Verschiedenheit der Ruhe und Gelassenheit gerade dieser Gruppe besonders hervor. Die drei Jünger im Rossanensis drücken in ihrer horizontalen Lage, in der Parallelität der Linie eine geradezu klassisch repräsentative Ruhe aus, während dieselbe Scene der Ziboriumssäule mit ihrer Divergenz der Körper und Linien vielmehr die Bewegung betont. Der Rossanensis gehört dem griechisch-byzantinischen Kulturkreis an, während die Tabernakelsäulendarstellung, wie schon gesagt, noch syrisch-palästinensischen Ursprunges ist. Baumstark hat auch aus der Perikopenordnung bewiesen, daß der Codex Rossanensis von Antiochien herkommt [71]). Die Zusammenfassung zweier Scenen zu einem Bilde wie im Rossanensis ist charakteristisch für seinen dem griechischen Kreise angehörenden Ursprung.

Das Evangeliar Gregors des Großen (gest. 604) im Corpus-Christi-College zu Cambridge [72]) enthält zwei große Miniaturen, die je eine Buchseite einnehmen und je in zwölf Scenen geteilt sind. Die ersten zwölf stellen neben dem Bilde des Evangelisten Lukas Scenen aus Jesu Wirksamkeit dar. Das zweite Blatt zeigt die Passionsgeschichte vom Einzug in Jerusalem bis zur Kreuztragung. Auf diesem befindet sich an dritter Stelle die Darstellung des Gebetes in Gethsemane: Jesus liegt auf einer diagonal verlaufenden Anhöhe und betet. Die vom Mantel verhüllten Hände sind nach vorn gestreckt. Sein Blick ist zu Boden gerichtet. In Verlängerung der Diagonalrichtung des Körpers Christi erscheint die Hand Gottes aus den Wolken. Drei nur wenig angedeutete Bäume sollen den Garten bezeichnen. Am untersten Bildrande des quadratisch geformten Bildausschnittes ist die Ermahnung an die Jünger dargestellt. Jesus steht in klassischer Stand-Spielbein-Haltung vor den drei sitzenden Jüngern. Sein Blick und seine rechte Hand deutet mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den ihm zunächstsitzenden nicht schlafenden Jünger. Der zweite Jünger hat den dritten an der Schulter umfaßt und will ihn wachrütteln, sehr drastisch und energisch zum Ausdruck gebracht. Beide Male ist Christus jugendlich bartlos mit kurzem lockigen Haar und Kreuznimbus dargestellt, die Jünger ebenfalls, aber ohne Nimbus.

Wir haben hier wieder eine Variation des Matthäus-Markus-Typus vor uns mit einer sehr wesentlichen Neuerung: der Hand Gottes. Eine erläuternde literarische Stelle ist in den Evangelien hierzu nicht zu finden. Die Hand Gottes ist als kulturell bedingtes, theologisch-dogmatisches Motiv symbolischer Bedeutung aufzufassen. Sie ist der bildenden Kunst schon bekannt als „Unterpfand der Verheißung", wie sie in der Darstellung der Wunder des Moses auf der

[71]) Anton Baumstark, Bild und Liturgie im antiochenischen Evangelienschmuck des 6. Jahrh. Ehrengabe deutscher Wissenschaft. — Freib. i. Br. 1920. S. 233 ff.

S. 252 . . . „von seiten der neutestamentlichen Scenen des Cod. Ross. drängt sich das Ergebnis auf, daß eine peinliche liturgiegeschichtliche Würdigung des Rossanensis ihn nur als ein Erzeugnis antiochenischer Kunst zu betrachten gestattet."

[72]) Vergl. Stephan Beißel, Geschichte der Evangelienbücher. Freib. i. Br. 1906. Abb. S. 89.

Sabinatür in Rom vorkommt. Durch die Parallelisierung des Alten und Neuen Testamentes mag sie in den neutestamentlichen Cyklus hineingekommen und dogmatisch gestützt sein. Sie ist im allgemeinen das Symbol der Allmacht Gottes. In der frühchristlichen Zeit, sogar bis ins frühe Mittelalter hinein, bedeutet die Hand Gottes aber die Darstellung Gottes selbst, da man noch nicht wagte, ihn in antropomorpher Gestalt zu geben. In unserer Miniatur ist die Hand Gottes in diesem Sinne aufzufassen. Das Gebet ist durch das Gespräch zwischen Christus und Gott charakterisiert. Zum Zeichen, daß Gott das Gebet als Bitte erhört, Jesus aber der Macht Gottes und seinem Willen gegenüber Gehorsam üben muß, erscheint die Hand Gottes aus den Wolken herab vom Himmel.

Die Zwei-Scenendarstellung ist, wie im Codex Rossanensis auch hier zu einem Bilde zusammengefaßt. Die Freude am möglichst vollständigen Erzählen kommt dadurch zum Ausdruck. — Die Baumandeutungen — hier die einmalige Dreizahl, in Ravenna zweimal drei Bäume! — erinnern in ihrer Dünnheit und Sprödigkeit an das eine Bäumchen der Gethsemanedarstellung der Tabernakelsäule in Venedig. — Wie hier so auch im Codex Rossanensis ist Christus als einziger mit Kreuznimbus ausgestattet. Das Fehlen der Nimben bei den Jüngern läßt eine verhältnismäßig frühe Datierung zu. In gleicher Richtung sind die schemenhaft gleichmäßig ohne Altersunterschied dargestellten Jünger zu ordnen, ein Moment, das im Matthäus-Markus-Typus zum ersten Male auftritt und besonders in der Darstellung des Petrus auffällt. In Venedig, wie im Codex Rossanensis, sind die Jünger ihren Altersstufen entsprechend auch in ihren Kopftypen gegeben: Petrus, als Greis, Johannes als Jüngling und Jakobus meist als reifer Mann. Wenn auch die Unterschiede nicht genau herausgearbeitet sind, so ist doch in den älteren Denkmälern der Wille zu diesen Unterschieden des Alters vorhanden.

Die Datierungen des Codex und der Miniaturen fallen verschieden aus. Nach Reil [73]) ist „abendländisch-römische Art" dieser Miniaturen unverkennbar. „Der unbärtige Christus, die kleinen gedrungenen Gestalten, die Steifheit der Gruppierung erinnern an römische Plastik des 4. und 5. Jahrhunderts" [74]). St. Beißel meint weiter: „Das Lukasevangelium gehört nach Ansicht der englischen Gelehrten zu jenen, die Papst Gregor d. Gr. dem Augustin bei seiner Sendung nach England mitgab" [74]). Garucci datiert das Evangeliar ins 5. oder gar 4. Jahrhundert [75]). Die Mehrzahl der Gelehrten stellt dieses lateinische Evangelienbuch zeitlich ins 4. oder 5. Jahrhundert, also nach unserer Datierung vor Ravenna und Venedig. Die Behauptung wird nun nicht dadurch widerlegt, daß die englischen Gelehrten die Gregorianische Schenkung annehmen. Obwohl Gregor d. Gr. 590 zum Papst ernannt wurde und eine Beziehung zur Datierung in die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts dadurch besteht,

[73]) Johannes Reil, Die altchristl. Bildcyklen des Lebens Jesu. Leipzig 1910. S. 77.

[74]) St. Beißel, Des heil. Bernward Evangelienbuch. Hildesheim 1891.

[75]) Garucci: Storia dell'arte cristiana. III, S. 141.

ist es doch immerhin möglich, daß das Evangelienbuch zur Zeit der Uebergabe schon 200 Jahre alt war. Eines ist jedenfalls sicher, daß es sich hier um ein lateinisches Evangeliar aus Italien handelt und somit dem westlichen Kulturkreise angehört. Die Untersuchung der Datierungsfrage geht also von anderen Voraussetzungen aus als bisher.

Die christliche Kunst geht wie die christliche Kultur vom Osten aus. Die Stätte ihres Ursprungs ist in der Antike die ständige Anregerin neuer Motive, die der Westen begierig aufnimmt. So lange der Westen — im engeren Kreise Rom — die christliche Kunst und Kultur noch nicht assimiliert hat, braucht er die Anregungen des Ostens. Sie lassen sich ja in den Kunstdenkmälern deutlich erkennen, und man wird häufig wegen dieser nicht assimilierten Motive verführt, die Entstehung eines Kunstwerkes dieser Zeit in den Osten zu verlegen oder seinen Künstler als Nicht-Römer anzusehen. In diesem Sinne ist die Gethsemanedarstellung des Evangeliars in Cambridge von großer Bedeutung. Es zeigt uns die Darstellung des lateinischen Westens mit — im Grunde — formalen Motiven des Ostens: Die Vereinigung zweier Darstellungsmomente zu einem Bilde finden wir vor allem im griechisch-byzantinischen Kreise, das Sich-niederwerfen im Gebet, die Proskynesis, ist ein syrisches Moment. Die Hand Gottes kommt in byzantinischen Gethsemane-Darstellungen nicht vor. (Vergl. die Reliefs der Sabinatür in Rom.) Auch die schon erwähnte schemenhafte Behandlung der drei Jünger ist den echt byzantinischen Kunstwerken, denen diese Altersunterschiede bekannt sind, unmöglich. Jedoch fällt auch hier wieder die richtige Datierung sehr schwer. Die Auffassung Christi als bartlosen Jüngling mit kurzem lockigen Haar verrät gnostische Einflüsse. In den Visionen der Gnostiker z. B. erscheint Jesus als „glänzender Jüngling", dann auch als „schöner Jüngling"[76]). Es ist eine der frühesten Christusauffassungen und dem entsprechend auch eine der frühesten Darstellungstypen. Da nach Haugk „der bärtige Christustypus eine Schöpfung des ausgehenden 4. und beginnenden 5. Jahrhunderts ist"[76]), muß der bartlose Typus früher entstanden sein, also etwa vor 400. Damit kommen wir der Datierung der meisten Gelehrten entgegen. Die Verwandtschaft mit der Lipsanothek von Brescia ist unverkennbar: Christus als bartloser Jüngling — ein sehr wesentliches Moment — ist beiden zu eigen. Aber der Sinn, die Stimmung und die Auffassung Christi sind von solcher Verschiedenheit, daß eine zeitliche Zusammenfassung auch nur zu einem Jahrhundert u n m ö g l i c h ist. Die genaue Uebereinstimmung mit dem Evangelientext ist ein Kriterium, welches das Kunstwerk nicht vor dem 5. Jahrhundert anzusetzen erlaubt. Wir können es also nur mit einer Kopie altchristlicher Typen zu tun haben, die aus der gregorianischen Zeit stammt. Eine solche Gethsemanescene ist ja in altchristlicher Zeit, wie schon bewiesen ist, unmöglich. Jedenfalls hat man altchristliche Typen zur Zusammenfassung dieser Scene benutzt. „Der reiche Bilderbestand gibt altchristliche Kompositionen in f r e i e r

[76]) H a u g k, Realencyklopädie für protestantische Theologie, Bd. IV, S. 75.

Nachbildung wieder, die schon leise Regungen selbständiger Naturanschauung verspüren läßt“ [77]).

Die zeitliche Verbindung des Cambridge Evangeliars mit Gregor d. Gr. scheint mir damit — soweit wie überhaupt möglich — gerechtfertigt. Er wurde 590 zum Papst gewählt und war vorher 579 bis 585 in Konstantinopel. Hier mag er frühchristlich-syrische Kunstdenkmäler gesehen haben, deren Motive dem Maler der Miniaturen bekannt waren, und die er im Evangeliar verwendet hat. Damit ist die Entstehungszeit in dem letzten Viertel — nach 585 — des 6. Jahrhunderts gegeben. Die chronologische Reihenfolge der besprochenen Darstellungen ist daher nach ikonographischen Gesichtspunkten folgende:

Brescia	380/90	Oestlicher Kreis.
Ravenna	460/70	
Venedig	um 500	
Rossano	2. H. 6. Jahrh.	
Cambridge	n. 585.	Westlicher Kreis.

Nachdem die antik-klassische Weltanschauung überwunden und die religiösen Angriffe nicht christlicher Völker des Ostens durch die Gnostik logisch widerlegt worden sind, ist ein restloses Sichhinwenden an die Lehre Christi, sein Leben und Wirken möglich gewesen. Brescia und Ravenna stehen noch mitten im Entwicklungsprozeß darin. Der „Wundertäter“ und „Lehrer“ ist dargestellt worden. Erst als die Syrer und Theologen Palästinas sich mit dem gesamten Leben Christi, den vier Evangelien und den Apokryphen beschäftigen können, ist man geneigt, es in seiner Gesamtheit darzustellen. Dazu gehörte auch die Passion mit ihren einzelnen Scenen. Die Scenen mußten sehr anschaulich und prägnant gegeben werden. Es bildete sich sozusagen ein Kanon der Darstellungen aus, und so kommt es, daß nicht nur die Gethsemanescene sondern auch andere Scenen sich wie nach einem vorliegenden Schema wiederholen. Bei der Gethsemanescene, d. h. der Darstellung des Gebetes, wird das Evangelium des Matthäus oder Markus als literarische Quelle benutzt. Die historische Tatsache wird zu den zwei bedeutenden Momenten vereinfacht: Gebet und Ermahnung, beides koordiniert bildlich gegeben.

Diese fünf besprochenen Gethsemanedarstellungen sind die uns noch erhaltenen ersten Beispiele und müssen somit als Fundament zur weiteren Entwicklung dieser Untersuchung dienen. Wir können an ihnen zwei Typen unterscheiden, 1. den symbolisierenden, 2. den historisierenden Typus. Der symbolisierende Typus ist in der Gethsemanedarstellung der Lipsanothek dadurch gegeben, daß Christus nicht als Betender, sondern als derjenige, der sein Gebet beschlossen hat, dargestellt ist und nun, durch das Gebet gestärkt, mit festem Entschluß die Schar der ihn mit Gewalt gefangennehmenden Kriegsknechte erwartet. Die einsam dastehende Gestalt ist Symbol für dieses göttliche Gethsemaneerlebnis. Die ravennatische Darstellung

---

[77]) Wulff, Handb. S. 305.

dagegen bildet mit seinem symbolisierenden Orantengestus den Uebergang zum reinen historisierenden Typus, dem der Bericht des Matthäusevangeliums bisher zu Grunde gelegen hat. In Zeiten einer Auseinandersetzung des Christentums mit religiösen Lehren des Heidentums wird der symbolisierende Typus bevorzugt; der historisierende Typus wird danach erst allmählich Eingang in den Darstellungskreis finden. Von den historisierenden Darstellungen ist zunächst erst der Matthäus-Typus des Ostens und seine Einwirkung auf den Westen bekannt.

2. Historischer Exkurs: Der Bildersturm und seine Folgen.

Es ist nicht zufällig, daß wir vom 7.—9. Jahrhundert keiner Gethsemanedarstellung begegnen, weder im Osten noch im Westen Europas. Die Gründe dafür sind entsprechend dem lateinischen und griechischen Kulturgebiete wesensverschieden. Die christliche Kunst steht mit der Ausbreitung des Christentums in enger Verbindung. Während im Westen die christliche Weltanschauung durch Missionstätigkeit verbreitet wird, wagt man im orthodoxen Byzanz an den Fundamenten der christlichen Religionslehre zu rütteln. Was durch die Arbeit vieler Generationen mühsam erworben wurde und schon den Charakter einer Tradition in sich barg, sollte durch fremde Religionslehren in Frage gestellt werden.

Die bildende Kunst stand seit den Tagen Konstantins im Dienste der Kirche. Der Gebrauch der Bilder, der anfangs eine belehrende Funktion hatte, führte bei der Veranlagung der Griechen allmählich nicht nur zur Verehrung der dargestellten Personen, sondern zur Anbetung der Bilder selbst, was von den im byzantinischen Reiche lebenden Juden als heidnische Gewohnheit gebrandmarkt wurde. Aus Arabien kam der erste Schritt gegen die übertriebene Bilderanbetung (723). Aus allen christlichen Kirchen sollten die Bilder entfernt werden. Der Koran verdammte von vornherein jedes äußere Mittel der Andacht [78]). Es lag im Wesen des griechischen Volkes, das Geistige und Geistliche in formaler, konkreter Fassung zu verehren. Der reine abstrakte Gottesbegriff bestand zunächst nur bei den östlichen Völkern, den Juden und Arabern. Das Anbeten „im Geist und in der Wahrheit" (Joh. 4, 24) war dem Volke des Platon und Aristoteles, dem Volke, das sich von jeher in seinen metaphysischen Systemen den Stoff ohne die Form d. h. demjenigen, was erst den Stoff zur Wirklichkeit macht, nicht vorstellen konnte, nur sehr schwer möglich. Hier stehen sich Wirklichkeit und Geistigkeit, Konkretes und Abstraktes fremd gegenüber, und es bedeutet für die Griechen ein Aufgeben ihrer eigensten Art, wollten sie den geistigen Gottesbegriff des Ostens, besonders der Juden, adoptieren. „Ohne Bild konnte der Grieche nicht leben, schon damals galt es ihm als Unterpfand des Segens und Heils, wie noch heute" [79]). Die Anwesenheit der dargestellten Persönlichkeiten hielt man durch das Bild für sicher ge-

[78]) Karl Schwarzlose, Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart u. Freiheit. Gotha 1890. S. 38/39.

währleistet. Es läßt sich daher leicht verstehen, daß der Grieche, wenn er Christus z. B. darstellte, bemüht war, ihn so zu geben, wie er als historische Persönlichkeit ausgesehen haben sollte. Das Studium der Schriften und der Gegenden seiner Wirksamkeit halfen ihm. Dabei vernachlässigte man nicht die Betonung der geistigen Seite, im Gegenteil. Die Erfassung des Wesenhaften der christlichen Heillslehre wußten sie treffend zum Ausdruck zu bringen: Das Asketenhafte der Heiligen, die Monumentalität und Uebersinnlichkeit im Gesichtsausdruck Christi und der Madonna mit ihrer großartigen Ruhe und der Unendlichkeit ihres Blickes bewies Verständnis und tiefe Religiosität. Erst der Byzantinismus schuf im Gegensatz zur altchristlichen Zeit den historischen Christustypus mit langem, schwarzen, in der Mitte gescheiteltem Haar und Bart. Und erst die Byzantinismus setzt sich soweit als möglich mit dem gesamten Leben Jesu auseinander. Die Bilderzyklen wurden damals ausgebildet, und sie leben noch heute.

Diese beiden verschiedenen Gottesbegriffe — äußerlich im byzantinischen Reiche vereinigt — hatten ihre Auseinandersetzung in der Zeit des sogenannten Bildersturmes, die nicht nur dogmatischen, sondern auch politischen Streitigkeiten ausgesetzt war. Die theologischen Einwände gegen den Bilderkult kamen zuerst aus Kleinasien. Ihre Begründung aus dem Alten und Neuen Testament fiel nicht schwer. Der Kaiser Leo III., der Isaurier (716—741) stand auf der Seite der Ikonokasten und erließ im Jahre 726 ein Edikt, die Heiligen Bilder aus der Kirche zu entfernen. Es wurde im Jahre 730 durch ein zweites verschärft. In Rom suchte der Papst Gregor II. (715—731) den Bildersturm zu verhindern, indem er den Kaiser ermahnte, nichts an den von den Vätern festgesetzten Dogmen zu ändern. Gregor II. war bilderfreundlich gesonnen, er erkannte den Vorteil der Bilder für die Kirche und die Gläubigen. Johannes Damascenus und der Studitenabt Theodor waren die großen dogmatischen Verteidiger der Bilderverehrung und der Notwendigkeit der heiligen Bilder an sich. Sie schufen eine wahre Philosophie über das Bild, das wohl „in der Aehnlichkeit mit dem Original identisch, jedoch nur nicht in der Substanz identisch sei“ [80]). Die stoffliche Verschiedenheit ist die einzige Trennung vom Original. Die Tatsache, daß man Jesus darstellte und darstellen durfte, wurde mit dem Inkarnationsdogma sehr tiefsinnig begründet. Jesus ist Geist und Mensch zugleich gewesen, und da man Menschen bildlich darstellte, war auch ein Bild von Jesus erlaubt. Die Nähe Gottes dagegen wurde nur durch ein Symbol angedeutet! „Wer gegen das Bild eifert, der leugnet die Menschwerdung und stellt damit unsere Erlösung in Frage“ [81]). Aus dieser innigen Verbundenheit der bildlichen Darstellung Christi mit dem Erlösungsgedanken schöpften die Griechen immer wieder neue Kraft, ihre eigenartige Religiosität zu bewahren und nach vielen Kämpfen mit dem Siege zu krönen. Dies geschah im Jahre 842 durch die Kaiserin

[79]) Karl Schwarzlose, a. a. O. S. 25.
[80]) Schwarzlose, a. a. O. S. 184.
[81]) Ders. S. 198.

Theodora mit der „Wiederbefestigung der Ikonen", einer bedeutenden Handlung, deren noch heute im Feste der Orthodoxie gedacht wird. [82]).

Die Bilderfrage, die im byzantinischen Kulturgebiet zu Gunsten der Griechen gelöst war, beschäftigte Rom ebenso wie das Reich Karls des Großen. Es ist ein Problem, das damals sozusagen in der Atmosphäre lag und von jedem eine Stellungnahme forderte. Den religiösen Wert der Bilderverehrung, für den die Byzantiner restlos eintraten, bestritt man im Abendlande. Man war der Meinung, daß die Religion, der Glaube und die Frömmigkeit gar nichts mit der Bilderverehrung zu tun hätte. Die Bilderfrage läge auf ganz anderem Gebiete. Die Bilder waren zum Schmuck der Kirche und zur Erinnerung an die Ereignisse da, sie waren weder anzubeten noch zu vernichten. „Karl der Große wies daraufhin: Die Propheten und Apostel hätten nicht gepredigt: Verehrt die Bilder, sondern: Fürchtet Gott. Nicht mittels sichtbarer Dinge sei Gott zu suchen, sondern mit dem Herzen" [83]). So zeigt uns die Bilderfrage und ihre Beantwortung den Wesensunterschied religiöser Auffassung im Morgen- und Abendlande.

Während der Bildersturm in Byzanz und in seinem weiteren Einflußgebiete vorhandenes Bildermaterial zerstörte und neues nicht entstehen ließ, war der katholische Westen und besonders das Frankenreich noch nicht soweit, einen vollständigen Bilderzyklus des Lebens und Leidens Christi zu besitzen. Es hat den Anschein, als erlebten wir hier eine zweite altchristliche Zeit, und das 10. Jahrhundert bildet den Umschwung. Die Wandgemälde der Georgskirche auf der Reichenau bringen noch Ende des 10. Jahrhunderts aus dem Leben Christi ausschließlich seine Wundertätigkeit. Auf die Darstellungen der Totenerweckung wird großer Wert gelegt. So erklärt es sich wohl auch, daß wir in dieser Zeit des Bildersturmes und seiner letzten Auswirkungen Gethsemanedarstellungen nicht begegnen. Im Osten hatte man vieles zerstört und im Westen, im Reiche Karls des Großen, war die Zeit noch nicht reif genug dazu.

Der Osten erholte sich nach dem Kampfe und wandte sich wieder der bildlichen Darstellung mit größter Genauigkeit und Inbrunst zu. Der Westen war, was die Bilderzyklen anbetrifft, aus der Bahn seiner ruhigen, geraden Entwicklung fast garnicht hinausdrängt, und das Tempo nicht gewaltsam aufgehalten worden. Nicht nur historische, sondern vor allen Dingen Wesensunterschiede in der Auffassung der christlichen Weltanschauung waren die Ursachen, die eine deutliche Trennung in künstlerischer Richtung herbeiführten, sodaß man von östlicher und westlicher Kunst und entsprechenden Typen reden muß.

Die europäische Kunst des Ostens begann nach dem Bildersturme einen neuen Aufschwung zu nehmen. Zunächst hatte sie in ihren Formen einen volkstümlichen Charakter: Drastischer Wirklichkeitssinn

[82]) O. Wulff, Handb. S. 362/63.
[83]) Hauck, Kirchengeschichte Deutschlands. Leipz. 1912. 2. Teil, S. 334.

und Freude darüber, nun endlich wieder die Anschaulichkeit der Bilder genießen zu dürfen. Ein deutlicher Beweis dieser reichen Beweglichkeit und frohen Stimmung sind die Miniaturen des griechischen Psalters der Sammlung Chludow, der, nach Kondakoff, nach 846 abgefaßt sein soll [84]). Trotzdem er eine große Anzahl Illustrationen aus dem Leiden Christi besitzt, weist er jedoch keine Gethsemanedarstellung auf.

3. Entstehung des Evangelien-Typus.

Erst ein späterer griechischer Psalter in Paris (Bibl. Nat. Ms. grec. 20 fol. 23) [85]), der nach dem Text paläographisch ins 10. Jahrhundert gesetzt wird, stellt Jesus im Garten Gethsemane betend dar. Diese Darstellung ist für die Entwicklung von großer Bedeutung. Sie zeigt Jesus allein, ohne Jünger, und offenbart ein Erfassen und Verständnis des bedeutendsten Momentes der Gethsemanescene.

Auf dem Gipfel eines Berges kauert Jesus in Proscynesis-Haltung im Gebet. Ein Strahlenband, aus einem Kreissegment kommend, erscheint von oben. Das Ganze ist eine schmale, uneingerahmte Randminiatur auf der rechten Seite des Blattes, auf dem links der Text steht. Nur die markantesten Stellen des Bilderzyklus sind in aller Knappheit und Eindringlichkeit hervorgehoben. Die Rolle, die Judas z. B. in der Leidensgeschichte spielt, wird bildlich einfach in der Darstellung des erhängten Judas gegeben. Die Zeit, noch von dem Schwung des Sieges im Bilderstreit freudig bewegt, hatte die Reife, das Wesentliche im Hauptmomente zu erkennen und im Bilde zu erfassen. Freilich verlangt der Psalter nicht eine historische Parallele aus dem Neuen Testament, sondern nur eine rein sachliche. Die großen Menschen des Alten Testamentes haben auch wie Jesus gebetet. Auf diese Gegenüberstellung kommt es an. So auch hier bei unserer Gethsemanedarstellung, die alles unnötige Beiwerk an landschaftlichem Hintergrunde und sogar die Jünger wegläßt, und nur das gibt, was zum Verstehen dieser Scene unbedingt nötig ist. Der Hügel deutet den Ort am Oelberge an, der bandartige Strahl aus dem Kreisausschnitt die göttliche Erhörung. Jesus selbst ist nur mit dem einfachen Nimbus — wie auch im Chludow-Psalter — langem Haar und kurzem Bart gegeben. in späterer Zeit finden komplizierte Formen Einlaß, die bald zur erstarrten Regel werden.

Diese Illustration liefert den Beweis, daß auch im 10. Jahrhundert das Gebet Christi in Gethsemane dargestellt worden ist und bereichert zugleich die Typenfolge. Da diese Darstellung auf die Berichte aller vier Evangelien bezogen werden kann, wollen wir sie den Evangelientypus nennen. Wir haben also im ersten Jahrtausend schon alle drei Darstellungsgattungen, deren Möglichkeit die Berichte in den vier Evangelien liefern: Also Matthäustypus, Lukastypus und Evangelien-

---

[84]) Kondakoff Die Miniaturen d. griech. Psalters a. d. Sammlung Cludow. Moskau 1878 (Russisch).

[85]) Henri Omont, Miniature des plus anciens manuscrits grecs de la Biblioth. nat du VI./XIV. siècle. Paris 1929. Tafel LXXVIII, Nr. 22.

typus. Einer dieser Gattungen kann jede Gethsemanedarstellung unterstellt werden, da die literarischen Quellen jede andere ausschließen. Wie setzt sich nun die darstellende Kunst mit diesen drei literarischen Gattungen auseinander? Sind ihr mehr als drei Möglichkeiten gegeben?

4. Lukas-Typus.

a) Orthodoxer Lukas-Typus.

Die Quellen echt byzantinischer Gethsemanedarstellungen versiegen im 10. Jahrhundert. Erst das 11. Jahrhundert gibt uns wieder genauen Aufschluß über diese Darstellung auf griechischem Boden. Allerdings müssen wir uns mit Kunstwerken begnügen, die unter byzantinischem Einfluß in Italien entstanden, bestenfalls kopiert worden sind. Eine italienische Nachahmung byzantinischer Vorbilder ist ein Elfenbeinrelief in Bologna, Museo Civico [86]), das eine Gethsemanedarstellung in zwei Scenen gibt. Die Erzählung geschieht von rechts nach links. Christus hockt in Proskynesishaltung auf einer Terrainerhöhung, an deren vorderster Ebene ein Oelbäumchen steht. Beide Hände sind nach vorn gestreckt zum Gebet. Von oben herab kommt der trostspendende Engel. Als weiteres Attribut zu dieser Scene ist ein achteckiger Stern im Viertelkreise dargestellt, der die göttliche Erleuchtung symbolisiert. Als zweite Scene, eng mit der ersten verbunden, ist die Mahnung an die Jünger gegeben. Jesus richtet sich in aufrechter Gestalt, in der linken Hand die Rolle, die rechte im griechischen Segensgestus erhoben, gegen Petrus, welcher die Bedeutung der Anrede mit gestikulierenden Händen aufnimmt. Hinter ihm befinden sich die andern zehn schlafenden Jünger. Den Hintergrund bilden Erdschollenandeutungen, die an Rustika-Quadern erinnern. Die flächenhafte Behandlung der Figuren und ihre feingeritzten Gewandfalten heben sich wirkungsvoll vom Grunde ab. Die elf Jünger sind in zwei Schichten hintereinander angeordnet und zwar so, daß die Verbindungslinie ihrer Köpfe eine Elipse bildet. Einige genrehafte Motive wie das Aufstützen des Kopfes auf die Hand bei den drei Jüngern in der vordersten Reihe, das Aneinanderlehnen, um gegenseitig Halt zu finden, dann die Kopftypen liegen ganz im Sinne des bypantinischen Werdensstiles der Zeit nach dem Bildersturme. Die durchflutende Kurve von einer Scene zur anderen, die eine monumentale Pause wie im Codex Rossanensis nicht zuläßt, unterstützt durch das längstbetonte Format des Bildausschnittes, sind stilistische Momente dieser Phase des byzantinischen Werdensstiles. Vom Stern und Engel in diagonaler Richtung herab durch den Körper des betenden Christus zum Fuße der Anhöhe und wieder plötzlich in vertikaler Richtung hinauf zum stehend mahnenden Christus ist eine Linie. Eine zweite gleitet ab von dieser senkrechten über die segnende Hand durch die Elipse, um wieder in der Rechten Christi zu enden. Ein solches System der Kurven steht ganz im Gegensatz zu der sonst eckig-

[86]) Adolf Goldschmidt, Elfenbeine, Bd. IV. Abb. Tafel 57, No. 157. Ferner A. Venturi, Storia dell' Arte Italiana, vol. II, p. 614 u. 623, Abb. 448.

harten Linearität in der Behandlung der Gewandfalten. Das griechische Vorbild dieses Bologneser Elfenbeinreliefs gehört der Phase vor dem Eintritt des byzantinischen Seinsstiles, dem 13. Jahrhundert an. Es bildet stilistisch sehr gut die Fortsetzung des Pariser Psalters. Eine nähere Datierung als 11. Jahrhundert anzugeben, ist noch unmöglich. Antike Reminiscenzen wie die Schriftrolle in der linken Hand Christi und vor allem das Fehlen des Nimbus bei sämtlichen Jüngern sind Anzeichen der Vorliebe für alte Ueberlieferung, die ganz besonders für Byzanz charakteristisch ist. Christus ist mit dem Kreuznimbus, der Engel mit einfachem Nimbus ausgestattet. Der Dualismus des Inkernationsdogmas, nämlich Geist und Mensch, wird damit deutlich hervorgehoben.

Die Stimmung und Disposition stammt von Byzanz, die formale Behandlung des Gewandes ist oberitalienisch. Unter Hinweglassung aller italienischen Stileigentümlichkeiten kommen wir zu einer verhältnismäßig klaren Vorstellung des byzantinischen Typus der Gethsemanedarstellung nach dem Bildersturm. Dieser Typus findet seine literarische Quelle im Lukasevangelium. Er ist uns mit diesem Stück zum ersten Mal als orthodoxer Lukastypus faßbar.

Mit ihm tritt der trostspendende Engel in den Kreis der Gethsemanedarstellung. Der göttliche Trost wird personifiziert. Bisher vertraten symbolische Zeichen die Erhöhung Gottes. Jetzt wagt man, ein geistiges Wesen zu versinnlichen, und es nach biblischer Vorschrift zu geben. Dies ist ein Zeichen, daß dieser Typus rein ikonographisch nach dem Bildersturme entstanden sein muß [87]). Die Komposition ist, abgesehen von der verschiedenen Anzahl der Jünger, sehr verwandt mit der Gethsemanedarstellung im Codex Rossanensis. Beide Darstellungen entwickeln sich in relativ-breiter Erzählungsweise von rechts nach links. Der betende Jesus ist weit abgewandt von den Jüngern und kehrt ihnen den Rücken zu; der mahnende Jesus kommt von rechts an die schlafenden Jünger heran. Nicht zuletzt ist das queroblonge Format der beiden Bildausschnitte für eine Aehnlichkeit zwischen den Darstellungen entscheidend. Diese Art der Disposition hat eine lange Tradition, die im Laufe der Zeit um das Motiv des Engels und der Elfzahl der Jünger bereichert und abgewandelt worden ist. Kein Stück, das eine Zwischenstufe bilden könnte, ist uns erhalten. Die Entwicklungslinie hat durch den Bildersturm einen gewaltigen Einschnitt erfahren müssen. Die Tatsachen lehren uns nur, daß nach dem Siege der griechischen Gottesauffassung der Lukastypus vorhanden ist. Aus diesen angeführten Gründen möchte ich das ikonographische Vorbild des Bologneser Elfenbeinreliefs in das späte 10. Jahrhundert setzen. Das Relief selbst bildet unter den uns erhaltenen orthodoxen Lukasdarstellungen die früheste Stufe.

Die Entwicklungsrichtung der Gethsemanedarstellung im byzantinischen Osten ist vom Codex Rossanensis an durch Format und Disposition des Bologneser Elfenbeinreliefs gegeben. Einen weiteren

---

[87]) Vergl.: Graeven, Elfenbeinwerke in Italien. — 1900, Nr. 7 und Ad. Goldschmidt, a. a. O. Bd. IV, Nr. 157, datiert 11.—12. Jahrhundert.

Schritt vorwärts bildet die Miniatur einer griechischen Handschrift der preußischen Staatsbibliothek in Berlin (Ms. graec. quart. 66. Fol. 87 v). Aus der aufzählenden, additiven Disposition, deren Charakteristikum das breitgestellte, streifenförmige Rechteck ist, entsteht durch Ineinanderschachtelung beider Scenen ein höherer Bildausschnitt, der in sich die Tendenz zum Quadrat trägt. Damit wird das Gleichgewicht innerhalb der Komposition verschoben und die Lösung des Problems im Bilde wesentlich komplizierter. Die beiden Scenen, das Gebet Christi und die Ermahnung an die Jünger, sind nicht mehr koordiniert gegeben, sondern das Moment der Ermahnung dominiert. Sogleich beim ersten Blick auf die leider wenig gut erhaltene Darstellung ist der Eindruck der Ermahnung am stärksten. Jesus kommt, auf dem unteren Bildrande schreitend, von rechts auf die schlafenden 11 Jünger zu, um an den ihm zugekehrten Petrus als ersten die Mahnung zu richten. Deshalb schaut Petrus hinauf zu Jesus und wird immer wachend dargestellt [88]). Jesus erhebt seine Rechte im griechischen Segensgestus, in seiner linken Hand hält er die Schriftrolle. Die 11 Jünger, von denen sich zwei sehr schwer erkennen lassen, sind in drei Reihen hintereinander gesetzt. Die vorderste Zone nimmt ein einziger Jünger in der unteren linken Bildecke ein. Er ist ganz in sich zusammengenommen, hat seinen Kopf auf die Unterarme gelegt, und diese stützt er auf seine Knie. Sein weiter, faltenreicher Mantel, unter dem man die Struktur seines Körpers erkennen kann, umgibt ihn mit großartigen Kurven, sodaß die Figur ein imposantes Gegengewicht zu dem in der rechten oberen Bildecke betenden Christus bildet. Hinter dieser Figur befindet sich die zweite Reihe der Jünger, an deren rechtem Ende Petrus sitzt, als einziger unter ihnen mit dem einfachen Nimbus ausgestattet. Am Anfang der Reihe, ganz links, stützt ein Jünger seinen Hinterkopf auf die Hand und wendet sein Gesicht dem betenden Jesus zu. Der zweite lehnt seinen Kopf an den Körper seines Vordermannes. Der dritte Jünger kann unbehindert frei dasitzen und beugt seinen Oberkörper etwas nach vorn. Als letzter, quer vor gesetzt, folgt Petrus. Die Jünger der letzten Zone sitzen in den Zwischenräumen der vorderen Reihe, sodaß die Verbindung der Köpfe zwei Diagonalen in die Tiefe ergeben. Das Motiv, den Kopf mit der Hand zu stützen, kommt in den verschiedensten Variationen auch schon auf dem Elfenbeinrelief vor. Die 11 Jünger sitzen am Fuße eines Berges, über ihnen wird der Gipfel sichtbar. Auf einem zweiten Berge, jenseits des stehenden Jesus, kauert Christus im Gebet in der bekannten Proskynesishaltung, seinen Blick auf die Hände gerichtet. Sein Kopftypus ist der traditionelle, wie auch sein Gewand, dazu der Kreuznimbus. Ein Attribut himmlischen Trostes fehlt, auch der Engel, der zum Lukastypus gehört, ist nicht vorhanden. Das ganze Bild ist, wie das Elfenbeinrelief in Bologna, von einer markanten Umrahmung umgeben und befindet sich zwischen dem Text.

[88]) Otto Gillen betont dies schon in seinen „ikonograph. Studien zum Hortus Deliciarum der Herrad von Landsberg". Berlin 1931. S. 54.

Abbildung 1. Berlin, Preußische Staatsbibliothek, Tetraevangelium Ms. graec. quart. 66 fol. 87 v.

Der gütigen Hilfe von Herrn Professor Dr. Heldmann-Halle verdanke ich die Feststellung, daß sich der Text auf die Gethsemanedarstellung des Matthäusevangeliums bezieht (Matth. 26, 36—40). Der Lukastypus im Matthäusevangelium! Ein Zeichen, daß er im griechischen Osten rein schematisch verwendet wurde, im Gegensatz zum Abendlande, wo er die allgemeine Norm der bildlichen Darstellung der Gethsemanescene im frühen Mittelalter bildete. Das ganze Bild ist der Teil einer größeren Miniaturenfolge.

Ein Miniaturenzyklus von 61 Bildern befindet sich in einem Markusevangelium, einer Handschrift auf Pergament, die in der Klosterkirche von Gelati bei Kutais in Georgien aufbewahrt wird. Sie wird paläographisch in das 11. Jahrhundert datiert [89]). Die Miniatur Fol. 132 v. kann man in zwei Zonen zerlegen. Die untere stellt die Mahnung an die Jünger, die obere Christus im Gebet dar, ohne daß eine Trennung durchgeführt wäre. Er kauert fast in der Mitte der oberen Zone im Gebet auf der breiten Kuppe eines Berges in der traditionellen Proskynese, sein Blick ist geradeaus nach vorn gerichtet. Als himmlischer Trost kommt ein Engel herab, bezeichnenderweise von hinten auf Jesus zu, sodaß sie sich nicht von Angesicht zu Angesicht sehen können. In der unteren Zone kommt Jesus mit mahnender Geste von rechts auf die 11 schlafenden Jünger zu. Zuvorderst in Profilansicht sitzt Petrus aufrecht, den anderen Jüngern den Rücken zukehrend und empfängt als erster die Mahnung, während die anderen noch schlafen. Sein Blick ist hinauf zu Jesus gerichtet. Hinter ihm sitzt ein Jünger auch in Profilansicht mit vorgestreckten Beinen und zurückgelegtem Oberkörper noch schlafend. Sein Kopf hat viel Aehnlichkeit mit dem traditionellen Kopftypus des Petrus. Dieser kann aber zum zweiten Male nicht dargestellt sein, und so wird es sich um Andreas handeln, dessen Kopftypus sich durch glatt zurückgekämmtes Haar auszeichnet, was man im Profil nicht erkennen kann. Hinter ihm sitzen noch eng beieinander zwei andere Jünger. Im Mittelgrunde sind sehr dicht gedrängt sieben Jünger erkennbar, deren Köpfe in reichem Durcheinander gegeben sind. Nur Jesus ist mit dem Kreuznimbus und der Engel mit dem einfachen Nimbus ausgezeichnet. Petrus ist allein durch seine Stellung innerhalb des Ganzen hervorgehoben. Er ist der einzige, der seinen Blick direkt auf den mahnenden Jesus richtet und von den übrigen Jüngern durch eine Zäsur getrennt ist.

Im wesentlichen stimmt diese Darstellung mit der Miniatur aus der griechischen Handschrift der preußischen Staatsbibliothek überein. Die feineren Unterschiede, die sich besonders auf die Körperproportionen und die Disposition der 11 Jünger beziehen, lassen eine stilistische Diskrepanz auf formalem und geistigem Gebiete innerhalb

---

[89]) Die Photographien der Miniaturen befinden sich i. d. preußischen Akademie d. Wissenschaften in Berlin und sind von Dr. Kluge aufgenommen und erläutert. Die Illustrationen beginnen dem Markusevangelium gemäß mit der Taufe Christi und enden mit der Himmelfahrt. Ort der Herstellung wahrscheinlich Gelati.

des östlichen Kulturkreises erkennen. Der Christus der griechisch-byzantinischen Miniatur macht den Eindruck, nach dem Gesetz des goldenen Schnittes geformt zu sein. Er ist mehr gedrungen als überschlank gegeben. Seine Extremitäten sind klar erkennbar, aus einem reichen Faltenwurf des Gewandes ist sein Körper deutlich zu sehen. Die Tunika reicht nicht ganz bis zum Knöchel. Seiner Natur nach ist er ein gesunder Mensch. Ganz anders der Christus in der georgischen Handschrift. Sein überschlanker, magerer Körper ist von einem weiten Gewande vollständig verhüllt. Die Tunika reicht bis auf den Erdboden. Nur seine rechte Hand ist zu sehen, um den sprechenden Gestus der Mahnung ausführen zu können. Sein Gesicht und seine Figur sprechen von jener weltfernen Askese und Frömmigkeit, wie sie im Sinaikloster gelehrt und gelebt wird. Die 11 Jünger der georgischen Handschrift machen nicht diesen bewegten, lauten Eindruck wie in der griechischen Handschrift. Sie sind schweigsam, wie es ihre untergeordnete Stellung in dieser Scene verlangt. Die schweigende Stille und die damit verbundene Spannung des Augenblickes findet ihre Lösung durch das mahnende Wort aus dem Munde Christi. In der Gebetsscene herrscht eine gewollte Stille, wie sie der Andacht gehört. Der tröstende Engel, welcher die Andacht und geistige Gerichtetheit des Beters nicht stören will, kommt von rückwärts zu Jesus herab. Man kann dieses Motiv materialistisch deuten. Der Engel sei hinter Jesus komponiert worden, um dort eine Lücke auszufüllen, und weil er auf der anderen Seite keinen Platz gehabt hätte. Das ist möglich. Aber meines Erachtens ist gerade diese Kompositionsweise ein Zeichen feinsten Gefühles: Gerade weil Jesus nicht auf seine betenden Hände schaut, sondern sein Blick geradeaus in die Unendlichkeit gerichtet ist, so darf die Blicklinie durch nichts, selbst nicht durch ein himmlisches Zeichen, gestört oder abgelenkt werden. Dadurch wird dieses charakteristische allein- und Verlassensein erreicht, das durch die beiden Abgründe rechts und links noch künstlerisch betont wird, beides absteigende Linien, die in ihrem Verlauf keine Unterbrechung erfahren. Das Ganze ist eine sehr geschlossene Darstellung! Im übrigen finden wir den von rückwärts auf Jesus zukommenden Engel in allen rein orthodoxen Lukasdarstellungen, für die er somit charakteristisch sein muß. Diese Gethsemanedarstellung steht auch hier wieder, wie im griechischen Matthäusevangelium der Staatsbibliothek, im bestimmten Gegensatz zum Evangelientext. Eine bildliche Darstellung nach der Beschreibung des Lukas befindet sich in einem Markustext, wiederum ein Beweis, daß der orthodoxe Byzantinismus auf jeden Fall den Lukastypus bevorzugt. Schon Baumstark betont, „daß sich das Bild vielfach dem Texte gegenüber eine weitgehende Unabhängigkeit wahrt“ [90]) und bezieht dies allerdings nur auf die georgischen Miniaturen. Was die Gethsemanedarstellung anbetrifft, so können wir durch die beiden letztgenannten und noch folgenden Beispiele beweisen, daß die Orthodoxie sich mit diesem Lukastypus einerseits eine Unabhängigkeit gegen-

[90]) Oriens christianus N. S. 5. 1915. S. 142.

über dem Text und andererseits eine dogmatische Bindung in Bezug auf das Bildschema auferlegt.

In seinem Aufsatz über „eine georgische Miniaturenfolge zum Matthäusevangelium" erwähnt Baumstark aus einer reichillustrierten Handschrift in der Georgskirche zu Jruji, die Herr Dr. Kluge entdeckt und aufgenommen hat, unter vielen andern Miniaturen die Darstellung des Gethsemanegebetes: „Das Gebet des Herrn und sein Zurückkommen zu den schlaftrunkenen Jüngern sind ohne irgend eine[91]) trennende Abgrenzung miteinander verbunden".
St. Beißel[92]) beschreibt in knapper Form eine Gethsemanescene, von der ich leider keine Abbildung gefunden habe. Sie befindet sich in einem Evangeliar in Parma, Bibliotheca Palatina n. 5 saec. XI. Evang. 583, einem „griechischen Evangelienbuch in großquart. Es hat vor dem zweiten Evangelium auf drei Seiten im viereckigen Rahmen je vier Scenen aus Christi Leben in gewöhnlicher Art gegeben." Die zweite Seite beginnt mit der Gethsemanescene; es folgen Verrat des Judas und die Verleugnung Petri, Kreuzigung, Abnahme vom Kreuz usw. Die Gethsemanescene ist in vertikaler Richtung angeordnet: oben ist das Gebet Christi und unten die Mahnung an die schlafenden Jünger gegeben. Die Darstellung muß der Beschreibung nach in unsern Kreis passen.

Die Tradition des orthodoxen Lukastypus greift über auf italienischen Boden. Ein weiteres Beispiel bildet die Gethsemanescene aus dem Passionszyklus des Mosaikschmuckes im Dom von Monreale[93]) aus dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts. Die Erzählungsrichtung ist die vertikale. Die Anordnung der Jünger am Fuße des Berges, eine beinah raffinierte Ineinanderschachtelung der 11 schlafenden Figuren, deren einzelne Posen uns schon bekannt sind und die besondere Profilstellung des Petrus, welcher den anderen Jüngern den Rücken zukehrt, um Jesus zugewandt zu sein, sind Motive alter Tradition. Wieder kommt Jesus von rechts auf die Jünger zu, in der linken Hand die Schriftrolle, die rechte im griechischen Segensgestus mahnend gegen Petrus erhoben. Auf dem Gipfel des Berges, dessen jäh aufsteigender und allmählich absteigender Kontur eine großartige Einfassung der 11 Jünger bildet, findet das Gebet Christi in etwas aufgerichteter Proskynese statt. Als himmlischer Trost erscheint ein Engel in Halbfigur von vorn kommend, der seine Rechte Jesus entgegenstreckt. In seiner linken Hand hält er einen Lilienstab (?). Der betende Jesus ist in der Proskynese gegeben, deren Charakter nicht mehr in voller Reinheit gewahrt ist. Das Niedergebeugtsein des Oberkörpers, sodaß Kopf und Rücken eine Horizontale bilden, ist hier nicht mehr vorhanden. Die Figur richtet sich schon auf, und nur die Kiee berühren den Erdboden. Die parallel vorgestreckten Hände sind noch alten Stils. Eine ähnliche Neuerung ist in der späteren Darstellung des zweiten Gebetes vom Mosaik in Venedig zu beobachten. Durch das Aufrichten des Oberkörpers gelangt man allmählich zur knieenden Gebetshaltung des katholischen Westens. Die Uebergangsstufe in Bezug auf den Gebetsgestus ist deutlich

---

[91]) Oriens christianus N. S. 5. 1915. S. 142.
[92]) St. Beißel, Geschichte d. Evangelienbücher, S. 80/81.
[93]) D. B. Gravina, Il Duomo di Monreale. Palermo 1859. Abb. Tav. 18, B. und 122.

erkennbar. Daß der Engel von vorn kommt, ist unbyzantinisch und ein Zeichen westlicher Einflüsse. Trotzdem haben wir in Monreale eine orthodoxe Lukasdarstellung, die allein den göttlichen Menschen mit dem Nimbus ausgezeichnet, sei es Jesus im Kreuznimbus oder der Engel mit einfachem Nimbus und die Jünger ohne jedes heiligende Attribut als irdische Wesen darstellt und den Beschauer nicht durch landschaftliche Einzelheiten vom Wesentlichen der Darstellung ablenkt[94]). — Die Inschrift in Kapital- und einigen Unzialbuchstaben lautet: Quid dormitis, vigilate et orate, ne intretis in tentationem. Dem Gebet ist keine Beischrift gegeben. Man sieht, welche Bedeutung der Mahnung beigemessen wurde und hat hier nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch literarisch den Beweis dafür.

Der orthodoxe Lukastypus geht über Italien seinen Weg nach Deutschland und findet in der Gethsemanedarstellung im Hortus deliciarum der Herrad von Landsberg seine relativ reine Wiedergabe[95]). Eine ausführliche Abhandlung über diese Handschrift gibt Otto Gillen[96]). Sie ist von der Aebtissin Herrad von Landsberg im Nonnenkloster Hohenburg im Elsaß, das unter dem Schutze der Hohenstaufen stand, zwischen 1167 und 1195 verfaßt worden, gehört also dem letzten Drittel des 12. Jahrhunderts an. Im Jahre 1870 ist die Handschrift bei der Belagerung von Straßburg den Flammen zum Opfer gefallen. Doch $^2/_3$ des Miniaturenbestandes ist zum größten Teil in Kopien erhalten. Der Hortus deliciarum enthält in Wort und Bild außer Gedichten, Auszüge von Kirchenvätern, das Neue und Alte Testament und Schriften weltlichen Inhalts. „Der byzantinische Einfluß macht sich vorwiegend in den das Neue Testament illustrierenden Miniaturen geltend"[97]). Bei der Gethsemanedarstellung des Hortus deliciarum von byzantinischem Einfluß zu sprechen, ist zu wenig. Diesem Typus muß ein reiner orthodox-byzantinischer Lukastypus vorgelegen haben, der von dem deutschen Künstler nur in ganz wenigen Zügen nicht verstanden, dafür aber sehr konsequent variiert worden ist. Zunächst sehen wir nur die Mahnung an die 11 Jünger dargestellt, das Gebet Christi war ursprünglich als eigenes Bild vorhanden, ist aber verloren gegangen. Wo war es angebracht? Es ist nur möglich, daß die Komposition des Gebetes Christi seitlich, wahrscheinlich links seitlich, von der Mahnung und nicht darüber angeordnet war, denn die erläuternde lateinische Schrift würde die Scene des betenden Christus empfindlich stören. Die vom byzantinischen vollkommen abweichende Stellung, Jesus von links aus auf die Jünger zukommen zu lassen, ist nur deshalb möglich,

[91]) Diese ganz geringen Abwandlungen des orthodoxen Typus Gebetshaltung und Stellung des Engels, sind charakteristisch für die sogen. normannisch-sizilische Kunst, welche den byzantinischen Prachtgedanken aufnimmt u. nach ihrer Art und Weise pflegt.

[95]) Erwin Panofski, in der „Oberrheinischen Kunst", 4. Jahrgg., Heft 3 4. Freiburg i. Br. 1930. Tafel 65, Abb. 2. Vor allem: Hortus deliciarum: herausgeg. von der Société pour la conservation des monuments d'Alsace. Straßburg 1901.

[96]) Otto Gillen, Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrad v. Landsberg. Berlin 1931.

[97]) Derselbe, S. 50.

weil das Gebet links von der Mahnung dargestellt war, und das „Ablesen" von links nach rechts im Westen das Ursprüngliche ist, wenn man schon eine Disposition im Nebeneinander und nicht Uebereinander wählt. Es ist auch sehr folgerichtig, wenn Jesus von der linken Seite den Jüngern engegenkommt, dann muß er auch links gebetet haben, daß er einen Umweg macht, ist doch sehr unwahrscheinlich. Mit dieser Aenderung schlägt der deutsche Künstler einen eigenen Weg ein und weicht von der echt byzantinischen Disposition ab. Aber weiter. In entgegengesetzter Richtung vom mahnenden Jesus sitzt Petrus in der üblichen Profilhaltung, er dreht ihm also den Rücken zu. Folglich kann Jesus die Mahnung nicht an Petrus richten, sondern sie gilt der Gesamtheit der Jünger ohne Bevorzugung des Petrus, — was vollkommen im Sinne des lukanischen Evangelientextes liegt. Der Künstler, resp. die Künstlerin, ändert die orthodox-byzantinische Vorlage, um sie dem Evangelientext des Lukas restlos anzugleichen. Hier stehen sich in Vorlage und Nachahmung, Dogma und Evangelium mit ihrem feinen Unterschiede selten deutlich gegenüber. Das genaue Studium der einzelnen Evangelien liegt dieser Darstellung zugrunde, und in diesem Sinne kann man von einem deutschen Wesenszuge in dieser Darstellung sprechen. — Abstrahiert man aber diese wenigen nichtbyzantischen Momente, so gelangt man stilistisch und ikonographisch zum orthodox-byzantinischen Lukastypus, der seine Verwandtschaft mit dem Mosaik von Monreale und auch mit dem späteren von Venedig nicht leugnen kann[98]). Von den 11 Figuren der Jünger stammen allein 10 von Monreale mit dem Unterschiede, daß die Proportionen im Hortus deliciarum etwas weitläufiger sind (übrigens charakteristisch für Kopien). Und von diesen 10 Figuren finden wir 4 in Venedig wieder, incl. Petrus und dem Jünger, welcher den Kopf auf die Arme legt, den wir ja bis zum griechischen Manuskript der Berliner Staatsbibliothek verfolgen können. Ein einziger Jünger, der hinter Petrus sitzt, geht nicht auf Monreale, sondern auf Venedig zurück. Eine geringe Änderung erfährt die Figur in horizontaler Lage, die ihren rechten nackten Arm über den Kopf legt. In Monreale erhebt sie den Arm, um die Hand vor die Augen zu legen als Zeichen der Trauer, denn die „Jünger schliefen vor Kummer". Insofern ist es möglich, daß im Hortus deliciarum ein Mißverständnis vorliegt. Dieser Lukastypus ist trotz der wenigen Ausnahmen in seiner Stimmung orthodoxen Charakters, sodaß er nur in die Entwicklung des orthodoxen Lukastypus hinein gehört.

Der orthodoxe Lukastypus findet in der Gethsemanedarstellung von San Marco in Venedig[99]) seine großartigste bildliche Fassung. Sie befindet sich im südlichen Nebenschiff. Dieser Malerei

---

[98]) Darauf hat Otto Gillen hingewiesen S. 55. Außerdem Erwin Panofski, a. a. O. S. 128, Anm. 18: Man sieht, daß der Miniator d. Hortus fast alle Einzelfiguren wortgetreu dem Mosaik v. Monreale nachbildet.

[99]) Ferd. Ongania, La Basilica di San Marco in Venezia. Ven. 1881. Bd. III, Tav. 16. Wulff, Handb. 2, S. 578.
Ven. 1881. Bd. III, Tav. 16.

kann man den Eindruck einer gewissen Nachahmung und Schematisierung in Gebärde und Faltenwurf nicht absprechen. Das schmälert den ikonographischen und auch künstlerischen Wert dieser nahezu vollständigen Erzählungsweise im Rahmen einer bildlichen Darstellungsmöglichkeit der Gethsemanescene nicht im geringsten. Dreimal ist Jesus im Gebet und zweimal die Mahnung an Petrus gegeben. Die Scenenanordnung entspricht dem Matthäus- und Markustext, die von drei Gebeten des Herrn und zweimaligem Aufsuchen der Jünger sprechen; das erste Mal ermahnt er sie, das zweite Mal läßt er sie schlafen. Trotzdem ist doch wieder für den Lukastypus die Elfzahl der Jünger entscheidend. Von einer Sonderung der drei Lieblingsjünger im biblischen Sinne ist hier nicht die geringste Andeutung zu finden. Der Künstler ist nicht konsequent gewesen, indem er entweder seine Darstellung nach dem Matthäus-, Markus- oder nach dem Lukasevangelium gestaltete. So vermischt er sie beide, indem er von einem die Disposition der Scenen und vom anderen die Anordnung der Figuren nimmt. Der reine Lukastypus im Evangelium kennt nur zwei Mahnungen an die Gesamtheit der Jünger ohne Bevorzugung des Petrus und ein einziges Gebet des Herrn. Dieser Darstellung in Venedig liegt eine theologische Anweisung zugrunde, wie die Darstellung nach der Harmonie der Evangelien zu gestalten sei. Und diese Art der bildlichen Fassung ist nicht nur in ihrer leichten Inkonsequenz, sondern auch in der Gestik und Mimik der Figuren rein orthodoxen Geistes. Die Proskynese ist die Gebetshaltung Christi und mit der Rechten im griechischen Segensgestus geschieht die Mahnung an Petrus und die 11 Jünger, abgesehen davon, daß Jesus mit Kreuznimbus und wiederum als historische Persönlichkeit dargestellt ist. Der reichentwickelte Landschaftsgrund, der dem venetianischen Lokalstil angehört, die Felspartien und im Hintergrund die zinnengekrönte Mauer illustrieren in anschaulicher Weise das, was man sich unter dem Garten Gethsemane vorgestellt hat. Die nächtliche Stimmung, die zu dieser Scene gehört, wird durch drei Sterne im Kreissegment zweimal symbolisiert. Die lateinische Inschrift darf uns an dem orthodox-byzantinischen Charakter dieser Scene nicht irre machen:

> Dum modo rex orat supplex sua turba soporat ad quos mox tendit et eos sup(er) hoc reprehendit.

Diese Darstellung erzählt in der Reihenfolge von rechts nach links historische Begebenheiten, wie sie sich zwischen Abendmahl und der Gefangennahme Christi ereignet haben. Die bildliche Bevorzugung Petri ist entsprechend dem Bibeltext nach Matth. 26, 31–46 und Markus 14, 27–42 genau durchgeführt. Mit der Ankündigung der Verleugnung, die auf dem Wege von der Herberge bis zum Gethsemanegarten geschieht, beginnt die Darstellung. Petrus kniet vor Jesus, indem er nur sein rechtes Bein niederbeugt, und schaut bittend empor zu ihm. Jesus spricht mit erhobener Rechten: Wahrlich, ich sage dir, in dieser Nacht, ehe der Hahn kräht, wirst du mich dreimal verleugnen. (Matth. 26, 34 und Markus 14, 30.) Danach folgt das erste Gebet Christi. Mitten auf einer felsigen Anhöhe kniet

Jesus, die Arme parallel vorgestreckt und den Blick nach oben gerichtet, im Gebet. Von hinten kommt ein Engel in der Art wie in der Gethsemanedarstellung im Tetraevangelium von Gelati. Jesus verläßt die Stätte des Gebetes und geht zu seinen Jüngern, um sie zum ersten Male zu ermahnen. Im Bilde jedoch geschieht die erste Mahnung an den wachenden Petrus, der allein am Fuße eines zweiten Berges sitzt, den Kopf auf die Hand gestützt. Auf der Höhe dieses Berges findet das zweite Gebet Christi in nicht ganz gebeugter Proskynese statt; der Blick ist nach oben gerichtet. Die Darstellung der zweiten Mahnung und des dritten Gebetes zeigt in ihrer Disposition den bekannten Typus, wie er schon in Monreale und in der griechischen Miniatur zum Ausdruck kommt. Jesus steht vor den 10 schlafenden Jüngern und dem wachenden Petrus, der die Mahnung gestikulierend entgegennimmt. Sie geschieht von Jesus aus durch den griechischen Segensgestus der vorgestreckten rechten Hand. Oben auf dem Gipfel des Berges findet das dritte Gebet in tiefgebeugter Proskynese statt. Der Blick ist seitlich zu Boden gerichtet. — Die Gebete offenbaren in ihrer dreimaligen Wiederholung eine großartige Steigerung. Die Zunahme an Intensität der Bitte wird durch die aufrechte, dann gebeugte und endlich kauernde Gebetshaltung symbolisiert. Ikonographisch entwickeln sie sich alle aus der Proskynese des dritten Gebetes. Mit der allmählichen Aufrichtung des Körpers wird in rücklaufender Reihenfolge der Charakter des Gebetes geschwächt. Die beiden Darstellungen der Mahnung, zuerst nur an Petrus, dann an Petrus mit den 10 Jüngern, ist wieder ein Zeichen einer beabsichtigten Steigerung innerhalb der Gesamtdarstellung der Gethsemanescene. Daß die Ankündigung der Verleugnung in diesen Rahmen mit hineingezogen wird, kann als ästhetische Forderung der Zeit angesehen werden und ist stilistisch sehr interessant. Ein Aufteilen eines einzigen Bildes in sechs verbundene Darstellungen rein divisiver Art liegt im Sinne einer schräglaufenden Parallelität von drei-mal-zwei, die als drei Mal sich wiederholendes Auf und Ab in orientalisch verlaufender Richtung von rechts nach links trotz reicher Bewegung in einem Atemzuge gelesen werden kann. Wäre die Ankündigungsscene weggelassen, so wären die fünf Scenen im Sinne der durch die Mitte betonten dritten aufzufassen und das — im Sinne Strzygowskis gemeinte — hellenistische Stilmoment der Parallelität verschwunden. Gerade durch die Parallelität in schräger — nicht in vertikaler — Richtung, die immer eine divisive Tendenz hat, können wir zum Stilbegriff der byzantinischen Kunst gelangen, der ohne ein hellenistisches Moment [100]) nicht zu denken ist.

[100]) Der Begriff „hellenistisch" ist hier immer als der von Strzygowski geprägte Stilbegriff gebraucht. Der historische Begriff Droysens hat mit dem Stilbegriff Strzygowskis das Gemeinsame, daß er den Byzantinismus des 10. bis 12. Jahrh. mit seiner Entwicklung umspannt und als „Hellenismus" bezeichnet. Vergl. Gustav Droysen Geschichte des Hellenismus. I. Teil. Hamburg 1836. Vorrede S. VI: „. . . so tief ist das von den Macedoniern und Griechen vermittelte neue Wesen in das Leben der Völker hineingewachsen, daß es seine staatliche Existenz, . . . sein gottloses Heidentum der Theokrasie überlebt, um das beginnende Christentum durch

Diese Gethsemanedarstellung in Venedig ist ikonographisch wie stilistisch orthodoxen Charakters und bedeutet entwicklungsgeschichtlich in sofern einen Fortschritt, als die Darstellung nicht nur in zwei, sondern in fünf resp. in sechs Scenen gegeben ist.

Der orthodoxe Lukastypus ,der noch im letzten Viertel des 12. Jahrhunderts sogar bis in die deutschen Lande vordringt, läßt sich im hohen und späten Mittelalter aus seinem griechischem Heimatlande nicht verdrängen, mögen die politischen Verhältnisse auch wenig günstig sein. Die lange Tradition der religiösen Kunst im hellenistischen Osten und die damit verbundene Entwicklungsmöglichkeit der einzelnen Bildtypen bis zu einer qualitativen Höhe, sodaß man wirklich von Kunstwerken sprechen kann, findet ihre volle Entfaltung in der Ruhe und Einsamkeit des berühmten Klosters auf dem Vorgebirge Athos[101]). Die Wandmalereien, die zum größten Teil dem 14. Jahrhundert angehören, und eine reiche Illustration des Lebens Christi geben, führen die Gethsemanedarstellung wie alle Leidesscenen in möglichst schrift-textlichem Sinne großartig aus, wie wir sie schon von San Marco-Venedig her kennen. Gebet und Ermahnung bleiben für die orthodox-byzantinische Kunst die beiden Darstellungsmomente. Oft wird das Gebet Christi durch mehrmalige Darstellung wiederholt und damit als Höhepunkt der Gethsemanescene gepriesen. In der Disposition der Scenen tritt nach der Darstellung in Venedig eine gewisse Freiheit ein. Sind nun schon die drei- und vier-Scenendarstellungen in den Kreis getreten, so kommt es nun auf ihre Disposition an.

Karyäs, Protaton: südlicher Kreuzarm Südwand. In der rechten oberen Ecke des Bildes kauert Jesus in Proskynese im Gebet auf dem Gipfel eines Berges. (Rumpf der Figur vollkommen zerstört, nur vorgestreckte Arme und ein Knie erkennbar.) Am Fuße des bergigen Geländes befinden sich die schlafenden Jünger ziemlich dicht beieinander in allen möglichen Stelllungen, die uns teilweise bekannt sind. Das Stützen des Kopfes auf den Arm ist ein altes Motiv, ebenso das Auflegen des Kopfes auf das Knie, sodaß man nur den Hinterkopf des Jüngers sieht; dann der Jünger, der zuvorderst auf der Seite liegt und dem Beschauer den Rücken zudreht, ist in etwas veränderter Form schon in Venedig zu finden; ebenfalls der greise Petrus, der halb sitzend, halb liegend den Kopf auf seinen rechten Arm legt und die übereinander geschlagenen Beine geradeaus streckt. Jesus kommt nicht von rechts, sondern aus dem Hintergrunde

---

endlosen Dogmenstreit und Häresie zu durcharbeiten, daß es endlich bis auf die Sprache tot, Jahrhunderte hindurch wie ein Gespenst umgeht, um dann in der neuen Zeit des Morgenlandes und dem Mohamedanismus ganz zu verschwinden." „So die allgemeinen Umrisse eines geschichtlichen Verlaufs, der mit dem allgemeinen Namen des Hellenismus bezeichnet werden kann."

[101]) Heinr Brockhaus, die Kunst in den Athosklöstern. Leipz. 1891. (Nur Text.) S. 24, 25 u. S. 290.

Gabriel Millet, Monuments de L. Athos — I. Les peintures, Paris Leroux 1927. Pl. 20, 2. Protaton debut du XIV Siècle, restaurations vers 1540 et plustard.

von der Mitte aus auf die schlafenden Jünger zu. Nur der ihm zunächst sitzende ist wachend dargestellt, ein Greis mit zurückgekämmten Haaren, also Andreas, nicht Petrus. In dem ganz links sitzenden schlafenden Jünger mit zurückgeworfenem Kopfe glaube ich, Jakobus zu erkennen. Im einzelnen sind die Gesichtszüge im 16. Jahrhundert stark restauriert und haben viel Spezifisch-byzantinisches eingebüßt. Die wenigen pflanzlichen Andeutungen genügen, um den gartenhaften Charakter zu bezeichnen. Verhältnismäßig ungünstig ist es für die Darstellung ,daß die Umgebung des rundbogigen Fensterausschnittes zu einer Veränderung in der Disposition der Figuren zwingt. Aus diesem Grunde mußte Jesus von der Mitte und nicht, wie üblich, von der rechten Seite aus kommen. Im Hintergrunde links ist nur noch der Unterkörper einer stehenden Figur erkennbar, vor der ein Mantel liegt. Der Oberkörper ist nicht aufrecht, sondern etwas nach vorn geneigt mit emporblickendem Gesicht zu denken. Wir haben dann die Darstellung des zweiten Gebetes Christi vor uns in der Art, wie wir sie auf dem Wandgemälde in Watopädie finden [102]).

Die Gethsemanedarstellung in Watopädie umfaßt zwei Gebete und eine Mahnung. Der nächtliche Sternhimmel ist vollkommen im Sinne dieser Scene gedacht. Die Mahnung an den allein wachenden Petrus geschieht von links aus, da Jesus ja auch links von den schlafenden Jüngern gebetet hat. Die beiden Gebetshaltungen, der aufgerichtete Körper und die Proskynese, sollen wie schon in Venedig die verschiedenen Intensitätsgrade des Betens andeuten, wie sie in der Schilderung des Matthäus- und Markusevangeliums gegeben sind. Das heftigere Gebet, die stärkere Bitte, die mit der Proskynese gemeint ist, erfährt durch den von hinten kommenden Engel seinen himmlischen Trost. Die gleiche Auffassung zeigt die Gethsemanedarstellung im Catholicon von Chilandari [103]), Westarm, Südseite. Eine ganz geringe Abweichung von dieser Darstellungsart zeigt der orthodoxe Lukastypus eines Frescos von St. Michael in Athen [104]), das von Westlake in das 12. Jahrhundert gesetzt wird, m. E. aber jüngeren Datums ist. Im Vergleich zu den Gethsemanedarstellungen der Athosklöster kommt frühestens das 14. Jahrhundert in Frage. Die Darstellung zerfällt in drei Scenen, zwei Gebete und eine Mahnung; schon diese Mehrscenigkeit ist ein Zeichen späten Datums für die byzantinische Malerei. Auf einer Fläche, welche die Form eines Rundbogentympanons hat, sind durch die mittlere Senkrechte zwei verschiedene Darstellungen gegeben: links die Gethsemanescene, rechts der Judaskuß. — Oben direkt über den 11 schlafenden Jüngern kniet Jesus mit ausgebreiteten, nach unten gehaltenen Armen. Sein Blick ist nach oben gerichtet zu dem aus den Wolken mit dem Kreuzstab kommenden Engel. Links daneben ist Jesus ein zweites

---

[102]) Millet, a. a. O. Pl. 91, 1 u. 2 Watopädie: debut du XIV. Siècle, Restaurations en 1789 et 1819. Gabriel Millet, Monuments de l'Athos. Paris-Leroux 1927.

[103]) Millet, Pl. 70 a. a. O. Abb. 2.

[104]) N. H. J. Westlake, An elementary history of designe in mural painting. London 1905 vol II, Abb. 115, S. 104.

Mal dargestellt, kniend mit vorgebeugtem Körper, nach oben blickend. Als drittes Moment die Mahnung. Jesus kommt von links und ermahnt den als einzigen wachenden Petrus, der ihm zugekehrt ist. Hinter ihm sitzen oder kauern die schlafenden Jünger. Sie sind ohne Nimbus dargestellt, nur Jesus und der Engel nimbiert. -- Die erste Gebetshaltung ist nicht byzantinisch und sehr späten Datums. Sie verrät nordwestlichen Einfluß. Die Anordnung und Stellung der Jünger gibt die im Westen umgeformten byzantinischen Stilmomente zurück.

Die beiden verschiedenen Gebetsdarstellungen sind seit dem Venedig-Mosaik Allgemeingut der orthodoxen Gethsemanedarstellung. Diesem Typus gehört nach der Beschreibung von Weigelt [105]) in seiner Monographie über Duccio das späte Bildchen der Pinakothek in Bologna an (No. 585), das er dem 16. Jahrhundert zuschreibt. „Christus erscheint dreimal, links oben stehend, der Hand Gottes zugewendet, die aus dem Himmelssegment in der Bildecke herauskommt; oben rechts Christus im Gebet hingeworfen; unten tritt er von links her an die 11 Jünger heran."

Zu diesem orthodoxen Lukastypus gehört noch ein Fresko von Mateica in Alt-Serbien. Abb. Millet: L' Ikonographie de L' Evangile. Paris 1916. Abb. 662.

Der orthodoxe Lukastypus ist ein Begriff, der mit Absicht nicht das Formale betont, sondern sich im Rahmen des Sachlichen hält und außer den national-byzantinischen Gethsemanedarstellungen auch solche des byzantinischen Einflußgebietes umfaßt, sofern sie orthodoxen und nicht katholischen oder anderen Charakters sind.

Die beiden Gegensätze, orthodox auf der einen Seite und katholisch auf der anderen Seite, beruhen auf dem Unterschiede zwischen der griechischen und römischen Kultur, wie sie sich in der Staatsauffassung, Religion, Philosophie und Kunst schon in vorchristlicher Zeit äußerte. Der Grieche fühlte sich mit seiner ganzen Persönlichkeit für den Staat verpflichtet und hielt „eine subjektive Selbstbestimmung, wenn das Staatswohl nur irgend wie beteiligt sein konnte, für eine egoistische, staatsfeindliche Gesinnung. Es gab keine Sphäre des Lebens, in welcher sich der einzelne von dem Eingreifen des Staates völlig frei wußte oder wissen wollte" [106]). Der Römer dagegen verzichtete nicht auf seine persönliche Berechtigung zu Gunsten einer Allgemeinheit. Der Grieche wollte etwas Persönliches der Allgemeinheit im Staate opfern, um zu spüren, daß er notwendiger Teil dieses Ganzen ist. Aus dieser Gesinnung heraus entstand ein starkes Nationalgefühl, das nur den Unterschied zwischen Griechen und Barbaren kannte, eine Unterscheidung, die sich vom Wesens- zum Qualitätsunterschiede steigerte. Der damit verbundene Stolz, Grieche

[105]) C. Weigelt, Duccio di Buoninsegna. Leipzig 1911. S. 241.

[106]) A. Pichler, Geschichte der kirchl. Trennung zwischen dem Orient und Okzident, 2 Bd. München 1864/65. 1. Bd. S. 34/35.

zu sein, war schon ein Grund zur Trennung zwischen Griechen und anderen Nationen, besonders auch den Römern. Vergebens bemühten sich die römischen Kaiser, den Orient zu latinisieren. „Vom Adriatischen Meere bis zum Euphrat und Indus behaupteten sich griechische Sprache und griechische Sitte“ [107]). Die Gegensätzlichkeit des Griechischen und Römischen ist schon in der Verschiedenheit des Nationalcharakters begründet, dessen Wirkung sich bis in den späten Byzantinismus erstreckt und äußerlich zum Schisma schon im Jahre 1054 führt und alle späteren Unionsbestrebungen scheitern läßt. — Auf kirchenpolitischem Gebiete wirkte die Rivalität von Alt-Rom und Neu-Rom sehr hinderlich gegen alle Vereinigungsbestrebungen. Für die weltlichen Machtgelüste des römischen Papstes nach Grundbesitz und Souveränität hatte man in Byzanz keinen Sinn. Man wußte die Grenze zwischen Weltlichem und Geistlichem zu ziehen und erkannte den Kaiser als alleinigen Herrscher dieser begrenzten Zeitlichkeit an. Schon Konstantin bemerkte auf der Feier des Nicäischen Konzils zu den Bekennern unter den Bischöfen: „Euch obliegt die Sorge für die inneren Angelegenheiten der Kirche, mich könnte man den von Gott gesetzten Bischof ihrer äußeren Angelegenheit nennen“ [108]). In sehr feinsinniger Weise betrachtet sich der Kaiser als Führer und oberster Leiter — modern ausgedrückt — aller verwaltungstechnischen Angelegenheiten der Kirche. Aber die rein geistlichen und seelsorgerischen Dinge überläßt er den Theologen. In dem Sinne etwa, jedem das Seine zukommen zu lassen, formuliert er einen Grundsatz, der bis zum Untergang des Reiches für das Verhältnis zwischen Kaiser und Kirche grundlegend war: „Man muß mit aller Welt in Frieden leben, und, wie ein verständiger Arzt, jedem geben, was ihm zuträglich ist“ [108]). In diesem auf jeden Fall anerkannten Dualismus, der in einem christlichen Staate nicht umgangen werden kann, und dann in dem Erfassen des Wesentlichen in Sache und Idee, verbunden mit der Wahrung hellenistischer Eigenheit, liegt die besondere Funktion des Byzantinismus innerhalb der christlichen Staaten Europas. Im Gegensatz zum Katholizismus, der sich zugunsten seiner gewissen Allgemeinheit den historisch-politischen Verhältnissen anpassen kann und damit Veränderungen unterworfen ist, bleibt die byzantinische Kirche orthodox, d. h. rechtgläubig im Sinne des überlieferten, unveränderlichen rechten Glaubens, der sich auf die Tradition der Dogmen gründet. Deshalb mußten die Byzantiner siegreich aus dem Bilderstreite hervorgehen, da sie Bildnis und Inkarnationsdogma verbanden, mit dem einen auch das andere unterging. Sie kämpften, bis ihre geheiligte Tradition wieder zurecht bestand, und begingen den Sieg mit dem Feste der Orthodoxie.

Im entsprechenden Sinne haben wir die Entwicklung — besser Tradition — des orthodoxen Lukastypus, soweit Bildermaterial vorhanden ist, feststellen können. Der Unterschied zum reinen Lukastypus des Evangelientextes, der nur ein Gebet als Mittelpunkt zweier

---

[107]) A. Pichler, a. a. O. Bd. 1, S. 36.
[108]) A. Pichler, a. a. O. S. 45.

kennt, besteht in der oft mehr als einmaligen Gebetsdarstellung und Hervorhebung des Petrus nach der Beschreibung des Matthäus und Markus. Diese Vermischung im Sinne einer Evangelienharmonie findet ihre vollendete Darstellung schon in Venedig. Der Grundtypus ist die Darstellung des Gebetes und die Mahnung an Petrus mit den 11 schlafenden Jüngern. Der von hinten aus zu Jesus kommende Engel ist auf der Miniatur des georgischen Tetraevangeliums und auf dem Fresko von Watopädie und Chileandari dargestellt, während in Monreale der Engel aus der Blickrichtung Jesu naht (italienischer Einfluß). Was die Entwicklung des orthodoxen Lukastypus, den wir erst nach dem Bildersturme fassen können, betrifft, so schreitet sie nicht vorwärts von einer einfachen zur komplizierten Form oder von einer Formengattung zur anderen Formengattung durch die kritische Phase eines Ueberganges hindurch, sondern die Entwicklung geht den seltenen Weg von einer niederen Qualitätsstufe zu einer höheren. Das ist nicht nur bezeichnend für die Gethsemanedarstellung, sondern für die orthodox-byzantinische Kunst überhaupt. Sie hat die Fähigkeit, das Wesen eines religiösen Inhaltes zu verstehen und passend zu formen. Sei es eine religiöse Handlung oder eine heilige Persönlichkeit, immer offenbaren sie eine biblisch-religiöse Erhabenheit. Dabei ist alles in ruhiger Einfachheit, oft vermischt mit großzügigem Prunke, gegeben, welcher die Dargestellten in die zu ihnen gehörende Umgebung versetzen soll. Die Verneinung alles Sinnlichen und Betonung des Geistigen durch den Ausdruck einer asketischen Weltabgewandtheit und den weisen Blick in eine unendliche Ferne lassen vor unserem Auge jene großen Menschen auftauchen, welche die Heilige Schrift schildert. Die Gethsemanedarstellung ist rein künstlerisch ein sehr schwieriges Problem, das zu seiner endgültigen Lösung einen Künstler ersten Ranges verlangt. Schon einen betenden Menschen künstlerisch darzustellen, ist eminent schwer. Aber betrachten wir die orthodoxen Darstellungen, ob Buchmalerei, Mosaik oder Fresko, sogar Elfenbeinschnitzerei, immer bewegen sie sich in jener höheren Dimension, in der die Kunst als Sinnbild waltet. ‚Und weil die byzantinische Malerei, besonders der mittel- und spätbyzantinischen Zeit, das Wesenhafte, den Sinn ergreift und die passende Form findet, so schafft sie Typen, die unveränderlich sind und eine genetische Entwicklung der Formen unmöglich macht. Die Folge ist in später Zeit eine Erstarrung und Schemenhaftigkeit, wie sie uns heute noch in der orthodoxen Malerei entgegentritt. Wenn sich der Sinn nicht ändert, so darf sich auch die Form nicht abwandeln; insofern ist die byzantinische Kunst auch in formaler Beziehung orthodox! — Diesen Figuren haftet in ihrer künstlerischen Form jene Einmaligkeit an, die im Sinne des Frankschen Begriffes „ein für alle Mal“ bis in alle Ewigkeit zu deuten ist. Es gibt auch im Gegensatz zu diesem den Fall „ein Mal unter vielen“ anderen Möglichkeiten. Während jene Einmaligkeit hervortritt, verschwindet diese Einmaligkeit in der Fülle der Darstellungsmöglichkeiten. Die künstlerische Lösung im Sinne des „ein für alle Mal“ hat schon von vornherein eine Qualitätshaftig- Mahnungen an die Gesamtheit der Jünger ohne Bevorzugung Petri

keit an sich, die nur in einer gereiften Kultur zu finden ist. L'art pour l'idée!

Im Gegensatz zu diesem Lukastypus beschreibt das Malerbuch vom Berge Athos einen Matthäustypus sehr späten Datums, der in den zeitlichen Rahmen dieser Arbeit gar nicht hineinpaßt. Die Anleitung über die Darstellung des Gebetes Christi lautet:

Ein Garten mit Bäumen, Christus kniet in der Mitte und hat seine Hände und seine Augen nach oben gerichtet, von seinem Angesicht fällt Blut wie Tropfen zur Erde. Und ober ihm ist ein Engel im Licht, der seine Hände gegen ihn ausgestreckt hält.

Und ein wenig hinter Christus sind Petrus und Jakobus und Johannes schlafend; und wiederum ist Christus ober ihnen und hält mit der einen Hand den Petrus am Kleide, und mit der anderen hält er ein Blatt und sagt: „Konntet ihr so keine Stunde mit mir wachen?" (Matth. 26, 40).

Die Wahrung der Zwei-Scenen-Darstellung ist alte byzantinische Tradition, alles andere ist durch starken westlichen Einfluß späterer Zeit verändert.

b) Katholischer Lukastypus.

In der Würzburger Universitätssammlung befindet sich ein Elfenbeinbuchdeckel, den Goldschmidt in die zweite Hälfte des 9. Jahrhunderts datiert[109]). Die Darstellung bezeichnet er als Aussendung der Apostel durch Christus oder auch als Bergpredigt. Keines von beidem ist richtig. Die Darstellung bezieht sich vielmehr auf den Augenblick, als Jesus nach dem Abendmahl die Herberge mit seinen Jüngern verläßt, um nach dem Oelberge zu gehen. Die entsprechenden Textstellen sind: Matth. 26, 30 — Markus 14, 26 — Lukas 22, 39 — Joh. 18, 1. Der lukanischen Textstelle kommt die Darstellung am nächsten: Lukas 22, 39: Und er ging hinaus nach seiner Gewohnheit an den Oelberg. Es folgten ihm aber seine Jünger nach an den Ort. — Sie sind im Begriff, nach dem Abendmahle die Herberge zu verlassen. Jesus ist als Erster vorausgegangen. Die Steigung und Richtung des Weges, den er zurückgelegt hat, ist deutlich erkennbar. Seinem Ziele entgegenstrebend, kümmert sich Jesus nicht um die Jünger, die diskutierend in heftiger Bewegung aus der Herberge gekommen sind. Die Elfzahl ist charakteristisch. Judas hat sie verlassen; vielleicht bildet der Verräter das Thema ihrer bewegten Unterhaltung. Die Darstellung ist keine Gethsemanescene, sie hält aber den Augenblick vor dem Gebete Christi fest. Jesus ist noch einmal im Kreise seiner Jünger gegeben, ehe er sie verläßt. — Die Darstellung ist deshalb für uns interessant, weil sie das frühmittelalterliche Analogon zu dem ersten Stück der christlichen Antike bildet. Das Gebet Christi im Garten Gethsemane wird nur selten dargestellt. Man umgeht es sozusagen, indem das frühe Christentum Scenen kurz nach dem Gebete und das frühe Mittelalter Scenen vor dem Gebete bringt. Gewiß ist viel verlorengegangen, aber im Gegensatz zu der verhältnismäßig großen Anzahl erhaltener Abend-

[109]) Adolf Goldschmidt, Die Elfenbeinskulpturen, Bd. 1, No. 48. Berlin 1914.

mahlsdarstellungen müßte doch auch eine entsprechende Menge Gethsemanedarstellungen vorhanden sein. So kann man nur den Schluß ziehen, daß das Gethsemanegebet Christi seine bildliche Darstellung nur sehr wenig fand. Schon Wilhelm Vöge wirft diese Frage auf. „Sollen wir annehmen, daß Kompositionen wie . . . Christus in Gethsemane nur einmal dargestellt wurden? Reste sind uns erhalten" [110]). Das ist kulturell auch erklärlich. Das Christentum wurde während seines Ausbreitungsprozesses anfangs nur so verstanden, wie es eine Verbindung oder Ueberwindung der vorhergehenden Kultur zuließ. Christus als Dulder oder Leidender ist daher im frühen Mittelalter des missionierten Franken- und Sachsenlandes ebenso unmöglich wie in der christlichen Antike. Die Scene verlangt eine Fassung, die als weltanschaulichen Hintergrund die Unterordnung des Menschen unter ein höheres Prinzip bedeutet. Wie sollte Jesus zu Gott-Vater beten, wenn er nicht die Ueberordnung des Vaters dem Sohne, also sich selbst, gegenüber anerkannte? „Vater, nicht, wie ich will, sondern wie du willst", das Gebet, das aus innigstem und reinstem Kindesgefühl heraus geboren ist" [111]) konnte als solches nur nach Ueberwindung aller außerchristlichen Weltanschauungen verstanden und dann auch dargestellt werden. Dazu kommt noch die rituelle Bedeutungslosigkeit dieser Scene, die ihre Darstellung in den Hintergrund drängte. Sie bildet, wenn sie schon dargestellt ist, meist nur ein Glied zur Illustration der Leidensgeschichte Christi, das zur chronologischen Reihenfolge gehört und nur die historische Tatsache zur Anschaulichkeit festhält. Bei diesem Elfenbeinrelief handelt es sich wahrscheinlich nicht um ein Glied eines dogmatisch festgesetzten Bilderzyklus, sondern diese Darstellung offenbart mönchische Gelehrsamkeit und genaue Kenntnis des Neuen Testamentes. Sie bildet in der Geschichte des Lebens Jesu der Uebergang von dem letzten Abendmahl zum Gebet in Gethsemane, das wir dann in späterer Zeit ganz besonders unter dem Einfluß der berühmten Klöster Monte Cassino und der Reichenau in verschiedener Gestaltung finden.

Neben dem orthodoxen Lukastypus ist der katholische Lukastypus zu unterscheiden. Das Gemeinsame beider Typen besteht darin, daß sie die Entwicklung der Gethsemanedarstellung von der späten altchristlichen Kunst über die frühbyzantinische nach dem Bildersturm fortsetzen und zwar jeder nach seiner Art. Der vorherrschende Typus war eben der Lukastypus, der sich in der gesamten christlichen Welt verbreitet findet. Innerhalb dieses Typus sind Abwandlungsmöglichkeiten vorhanden, und eine dieser Möglichkeiten sehen wir im katholischen Lukastypus, dessen wichtigste, aber nicht früheste Fassung wir in S. Angelo in Formis bei Capua [112]) haben.

[110]) Wilhelm Vöge, Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends, 1891, S. 246.

[111]) A. Junker, Jesu Stellung i. d. Geschichte des Gebetes, Berlin 1922, S. 20.

[112]) Franz X. Kraus, Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XIV, 1893, S. 1 ff. und S. 84 ff.

Die Wandgemälde des Mittelschiffes beginnen die Passionsgeschichte an der Südwand und setzen sie an der nördlichen Hochschiffwand fort. Vom Chor ab folgt die Gethsemanedarstellung, Gefangennahme usw. Die Gethsemanedarstellung in einem beinahe quadratischen Bildausschnitt zeigt wieder Gebet und Mahnung. Am Fuße des Berges sitzen dicht aneinandergedrängt 10 (?) schlafende Jünger. Rechts von ihnen ist der wachende Petrus dargestellt, der seinen Blick gegen den von rechts kommenden mahnenden Jesus emporrichtet. Dieser ist durch seine besondere Größe passend betont. Auf dem Gipfel des Berges, hart am oberen und seitlichen Bildrande, ist Jesus kniend mit vorgebeugtem Oberkörper im Gebet dargestellt. Ein Engel erscheint ihm von vorn als tröstendes Zeichen. Mit der Gebetshaltung ist wohl ursprünglich die Proskynese gemeint, es ist jedoch schwer zu erkennen, in welcher Lage sich die Hände befinden, die in diesem Falle den Ausschlag geben würden. Da es möglich sein kann, daß die Malerei gerade an dieser Stelle beschädigt ist, wage ich nicht, eine Entscheidung zu treffen. Die lateinische Beischrift in Kapitale, die jetzt nicht mehr leserlich ist, lautete: „Christus hic orat calicis ut transeat hora". Jesus ist durch Kreuznimbus und der Engel durch einfachen Nimbus ausgezeichnet. Der Kopftypus Christi ist im Gegensatz zum byzantinischen „relativ jung mit kurzem Bart und langem Haar begabt, der sogenannte kallistinische Kopf, welcher in der Katakombenkunst auf den bartlosen jugendlichen Idealtypus unmittelbar als zweiter folgt"[113]. Kraus sah in den Wandgemälden von S. Angelo in Formis „den lebendigen Zeugen für die Kunstweise der Monte Cassiner des 11. Jahrhunderts"[114]. Die Gründung der Basilika fällt in die zweite Hälfte des 11. Jahrhunderts, in die Zeit des Abtes Desiderius von Monte Cassino, dem späteren Papst Victor III., der von 1055—1056 Praepositus von S. Angelo war. —

Dieser katholische Lukastypus unterscheidet sich in seiner Behandlung und Stimmung sehr wesentlich von der orthodoxen Gethsemanedarstellung. Schon die gedrängte, etwas rohe Art, mit der man das Ganze in einen Rahmen zwängt, um gerade noch Ueberschneidungen zu vermeiden, läßt erkennen, daß man sich wenig Mühe gab, eine Unmöglichkeit bei orthodoxen Darstellungen. Die Zwei-Scenen-Darstellung, die von Syrien, Antiochien und später Byzanz in den Strom der Entwicklung sozusagen hineingeworfen wurde und nun bis zur Mündung „mitschwimmen" muß, ist auch hier vertreten und ändert nichts an der italienischen Eigenheit dieses Typus. Jesus ist in Blick und Miene als jugendlicher Mann ganz anders behandelt als der byzantinische, historisierende Christustypus mit gescheiteltem Haar und langem Bart der orthodoxen Christenheit. Ein sehr bedeutender Unterschied liegt in der haufenartigen Anordnung der Jünger, die ihrer Gestalt nach viel kleiner sind als Jesus. Er wird dadurch sofort als wichtigste Persönlichkeit herausgehoben. Daß Jesus von rechts kommt, wo auch Petrus sitzt, ist byzantinische

[113]) Kraus, a.a.O. S. 96.
[114]) Kraus, a.a.O. S. 10.

Tradition. Der erste Blick auf diese Gethsemanedarstellung wird besonders in Bezug auf die Disposition viel Byzantinisches festhalten. Aber immer wird die Stimmung in diesem Bilde andersartig sein, und die Einzelheiten werden bestätigen, daß wir einen italienischen und keinen byzantinischen Typus vor uns haben.

Zu diesem katholischen Lukastypus gehört ein Elfenbeinrelief, dessen Gethsemanedarstellung nicht unmittelbar, aber mittelbar auf Italien zurückgeht. Es befindet sich in London im Victoria- und Albertmuseum[115]), und ist der Teil eines Elfenbeinkästchens, auf dessen Seiten Passionsdarstellungen eingeschnitzt sind. Auf der Vorderseite das Abendmahl, auf der rechten Kurzseite Gethsemanedarstellung, Rückseite Gefangennahme und Vorführung, zweite Kurzseite Kreuzigung. Auf dem Deckel die Frauen am Grabe und Christus in der Vorhalle. Aus dieser Reihenfolge von Passionsscenen ist eine fortgeschrittene Kulturstufe zu ersehen. — Die Darstellung, deren Umrahmung rohe Blattranken und Palmetten bilden, zerfällt wie üblich in zwei Scenen, Gebet und Mahnung. Das Gebet ist sehr nachlässig behandelt. In der unteren rechten Ecke kauert Jesus, nicht in horizontaler, sondern in schräger Proskynesishaltung vor einem kleinen Hügel. Der mahnende Jesus befindet sich direkt über dem betenden. Er kommt wieder von rechts mit einem Kreuzstabe in der linken Hand, um Petrus und die schlafenden Jünger zu mahnen. Mit seiner rechten Hand berührt er den letzten Jünger der mittleren Reihe. Die Jünger sind in drei Reihen zu je vier, also 12, hintereinander geordnet. Ueber dem mahnenden Christus erscheint aus einem Halbkreise die Hand Gottes im lateinischen Segensgestus. In der obersten Zone befinden sich „Oelbäume" in Form von Pilzen. Der Bildausschnitt ist ein ganz wenig überhöhtes Rechteck. Jesus ist in beiden Scenen mit Kreuznimbus ausgestattet, die Jünger sind noch ohne Heiligenschein dargestellt. Goldschmidt hält die Figur mit dem Kreuzstab für den tröstenden Engel[116]. Das ist ausgeschlossen, denn die Figur wendet sich den Jüngern zu und nicht Jesus, außerdem berührt sie mit ihrer rechten Hand den Kopf des letzten Jüngers der mittleren Reihe. Daß Jesus nach dem Gebete mit dem Symbol des Kreuzstabes zu seinen Jüngern kommt, paßt sehr wohl zu dem Sinn der ganzen Gethsemanescene und der Passion überhaupt. Erstens ist das Kreuzessymbol nach Paulinischer Theologie mit dem blutigen Opfer- und Versöhnungstode Christi verbunden. Jesus bezeichnet das „Kreuz-auf-sich-nehmen" als das Tragen eines sanften Joches. Zweitens ist „das Kreuz das Symbol des Evangeliums, der frohen Botschaft, der Lehre vom Reiche Gottes und der göttlichen Gegenwart des Messias"[117]). Er hat auch in dieser Scene zweierlei Bedeutung, einmal für Jesus selbst und dann für die Jünger und im

[115]) Adolf Goldschmidt Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen u. Sächsischen Kaiser. Berlin 1918. Bd. 2, Abb. 83.

[116]) Goldschmidt, a.a.O. Bd. 2, S. 36.

[117]) Ernst von Bunsen, Das Symbol des Kreuzes. Berlin 1876. S. 20/21 u. S. 235.

weiteren Sinne für die Menschheit. Jesus ist nach längerem Verzagtsein entschlossen, das Kreuz auf sich zu nehmen, d. h. für ihn, den Willen Gottes auszuführen. Den Jüngern naht sich Jesus mit dem Kreuzstabe, symbolisch ausgedeutet bringt er ihnen, den Vertretern der Menschheit, das Evangelium. Der Charakter der Missionstätigkeit, vielleicht sogar eines missionierten Volkes, kann darin erkannt werden. Die Hand Gottes bezieht sich auf den betenden Jesus und bedeutet die Gegenwart Gottes, das Erhören der Bitte. - Der lateinische Segensgestus, die Häufung der Attribute, dazu die schemenhafte Behandlung und Gedrängtheit in der Darstellung sind Verwandtschaftsmomente mit der Gethsemanescene von S. Angelo in Formis. Die stilistischen Unterschiede spielen in dieser Ordnung nach sachlichen Zusammenhängen keine Rolle, obwohl sie beachtet werden müssen. Goldschmidt hält das Elfenbeinrelief für sächsisch, da die barbarisch ornamentale Behandlung in der Wirkung Aehnlichkeit mit den Malereien des Bernward-Evangeliars im Domschatz zu Hildesheim aufweist, und datiert es ins 10. bis 11. Jahrhundert[118]). Es ist gewiß älter, aber nicht viel älter als S. Angelo, womit zugleich bezeichnet ist, daß der katholische Lukastypus schon im 11. Jahrhundert ausgebildet gewesen sein muß. —

Die Gethsemanedarstellung auf einem Elfenbeindeckel, der sich auch in London in der Sammlung Lady Julius Wernher[119]) befindet, ist nicht so leicht in den katholischen Lukastypus einzuordnen, da er sehr viel Gemeinsames mit dem orthodoxen Typus hat. Aber die geringste Verletzung des Spezifisch-Byzantinischen läßt eine ganz andere Atmosphäre in diese Darstellung hineinkommen, daß man sie nicht mehr orthodox nennen kann. Wenn der hellenistische Charakter der Figuren fehlt, und die Weiträumigkeit nicht mehr vorhanden ist, dann ist es mit dem Byzantinischen und damit auch Orthodoxen vorüber. Das Stilgefühl ist anders geworden. — Die Darstellung ist durch eine gepunktete zackige Bodenlinie in zwei Zonen geteilt, entsprechend der Gebets- und Mahnungsscene. Jesus befindet sich oben in horizontaler Proskynese vor einem mit Vorhang drapierten Altar, auf dem ein griechisches Kreuz liegt. Aus einem ornamentierten Kreissegment erscheint die Hand Gottes in lateinischem Segensgestus. In der unteren Zone sind dicht gedrängt die 11 schlafenden Jünger. Jesus kommt wieder von rechts mit der Schriftrolle in der linken Hand auf sie zu und erhebt die Rechte zur Mahnung. Er ist als einziger mit dem Kreuznimbus ausgezeichnet, der einen Perlenrand hat. Er trägt langes, ungescheiteltes Haar und kurzen Bart, während die Jünger alle jugendlich bartlos gegeben sind. Es ist diesmal weder Baum noch Hügel dargestellt. — Der byzantinische Urtypus leuchtet deutlich hervor, doch ist die Bartlosigkeit sämtlicher Jünger und die gedrängte Komposition ihrer Figuren, sodaß man nur ihre Körper sieht, vollkommen unbyzantinisch. In gleicher Richtung ist die Trennung von oberer und unterer Scene zu beurteilen. Es fehlt den Figuren in Proportion und Ausdruck das Hellenistische.

---

[118]) Goldschmidt a. a. O. S. 36 und Einleitung, S. 9.
[119]) Goldschmidt Elfenbeine, II. Tafel XXIX, Abb. 88.

Die Hand Gottes ist uns vom vorigen Bilde bekannt. Das Kreuz auf dem Altare ist ein seltenes Attribut dieser Scene und in orthodoxen Darstellungen unbekannt. Man wird es als Symbol des Opferlammes auf dem Altare auffassen müssen, womit eine symbolisierende altchristliche Tradition aufgenommen wird, die für das Westlich-Katholische sehr charakteristisch ist. Goldschmidt nimmt an, daß diese Gethsemanedarstellung, umrahmt von Perstab und einem Palmettenstreifen, zusammen mit einer Abendmahlsdarstellung, Kreuzigung und Frauen am Grabe einen umfangreichen Buchdeckel gebildet hat. Da die letzten beiden Elfenbeinreliefs sich im Essener Münsterschatz befinden ,wird man leicht zu der Frage geführt, „ob die Londoner Teile auch von dorther stammen“ [120]). Wenn die Vermutung Goldschmidts, daß diese Reliefs auf Essen zurückzuführen sind, zurecht besteht, so ist dieser katholische Lukastypus bis Sachsen und dem Mittel- und Niederrhein vorgedrungen.

Etwa ein Jahrhundert später finden wir denselben katholischen Lukastypus in Benevent östlich von Capua, der stark von Byzanz beeinflußt ist.

Daß sich der Uebergang vom Orthodoxen zum katholischen Lukastypus — vom byzantinischen zum romanischen Stilgefühl — nicht durch einen Sprung vollzogen haben kann, beweist diese Gethsemanedarstellung auf der Bronzetür des Domes von Benevent. Die Assimilation fremden Formengutes, die in der Umwandlung des orthodoxen in den katholischen Lukastypus besteht, bezeugt die eigene Kraft der Römer und gleichzeitig die Wahrung ihrer Eigenart trotz der mächtigen Herrschaft byzantinisch-griechischer Anschauung und Formengutes im 11. und 12. Jahrhundert in Unteritalien.

Die Bronzetür hat 72 Reliefs, von denen 43 einen vollständigen Zyklus neutestamentlicher Geschehnisse von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt enthalten. Die Gethsemanescene [121]) ist in zwei gleichgroße Reliefs im hochgestellten Rechteck in Gebet und Mahnung zerlegt. Links das Gebet und rechts die Mahnung. Die Erzählungsweise geschieht horizontal, und zwar so, wie das Abendland zu lesen gewöhnt ist, im Gegensatz zum Morgenlande und allen ensprechenden orthodoxen Lukastypen. Auf dem linken Bilde sehen wir Jesus auf dem steilen Abhang eines Berges in etwas aufgerichteter Proskynese, den Körper in Parallele zur steilsteigenden Kurve des Berges gehalten, die beinah zusammengelegten Hände nicht nach vorn aufwärts, sondern geradeaus in der Richtung zum Berge ausgestreckt. In gleicher Richtung, der Erde zu, geht sein Blick. Oben erscheint aus einer kreisförmigen imposanten Mandorla der tröstende Engel mit großen Flügeln. Er befindet sich fast senkrecht über dem betenden Jesus, kommt nicht von hinten auf ihn zu, sondern ganz wenig von vorn. Auf späteren italienischen Darstellungen kommt er direkt von vorn. Der Berg ist noch mit vier pflanzenartigen Gebilden geschmückt ,die wohl die Oelbäume darstellen sollen. —

[120]) Goldschmidt, Elfenbeine, Bd. 2, S. 37.
[121]) A. Venturi, Storia dell' Arte Italiana. Milano 1904. Bd. 3, Abb. 645.

Rechts die Mahnung: die schlafenden 11 Jünger sitzen oder kauern am Fuße eines Berges in drei Reihen hintereinander. Vorn sind vier Figuren, dahinter zwei Reihen mit je drei Figuren. Hinter dem ersten Jünger der Vierer-Reihe, ganz links, sitzt Petrus in aufrechter Haltung, mit dem von links kommenden Heiland sprechend. Dieser erhebt seine Rechte im griechischen Segensgestus und hält in der linken Hand eine Schriftrolle. Er ist nach antiker Tracht gekleidet mit Chiton und weitem Pallium und trägt langes Haar und Bart und ist als Einziger mit Kreuznimbus ausgestattet. Die Jünger sind teilweise bärtig und in der gleichen Gewandung wie Jesus gegeben, alle ohne Nimbus.

Die Zwei-Scenen-Darstellung ist byzantinischer Herkunft, und wo wir sie finden, dürfen wir byzantinischen Einfluß annehmen. Die Haltung der schlafenden Jünger stammt teilweise von byzantinischen Vorbildern. Die Annahme griechischen Einflusses wird bestärkt durch den griechischen Segensgestus des mahnenden Heilandes. Die Handfläche ist den Jüngern und nicht dem Beschauer zugewendet. Wir sehen seine Hand von außen und erkennen den Zeige- und Mittelfinger, dann entsteht eine Lücke, d. h. der vierte Finger ist mit dem Daumen gekreuzt nach innen genommen, und endlich ist der aufrechte kleine Zeigefinger sichtbar. Dagegen ist vollkommen unbyzantinisch: zunächst die konsequente Trennung der beiden Scenen, die dem Stilgefühl der Byzantiner widerspricht; dann die Vertauschung rechts und links im Sinne der Leserichtung des Abendlandes. Die Mahnung an Petrus geschieht infolgedessen von links und fordert, daß er auch auf der linken Seite sitzt. Die Anordnung der Jünger in drei hintereinander liegenden Reihen entspricht dem romanischen Stilempfinden. Der von vorn kommende Engel ist eine italienische Änderung des byzantinischen Engels, der direkt von hinten her dem Betenden naht.

Der byzantinisierende katholische Lukastypus, der rein stilistisch eine Zwischenstellung einnimmt und damit das allmähliche Vordringen und gleichzeitige Verwandeln östlichen Formengutes in westliches kennzeichnet, kann ikonographisch nie eine Zwischenstellung einnehmen. Hier gibt es nur ein Entweder-oder, das durch die Tradition innerhalb der Orthodoxie entschieden wird. Der Lukastypus ist entweder orthodox oder nichtorthodox. Das byzantinische Stilgefühl braucht nicht immer zum orthodoxen Lukastypus zu führen. Er ist die Quelle, aus der man schöpft, was der Zeitstil fordert.

5. Matthäus-Typus.

a) Deutscher Matthäus-Typus.

Zu gleicher Zeit finden wir auf deutschem Boden die Zwei-Scenen-Darstellung des Matthäustypus. Sein ältestes Denkmal finden wir nicht in der Geschichte der bildenden Kunst, sondern in der Literatur: im Heliand, einer Evangelienharmonie, deren Bezeichnung vom ersten Herausgeber dieses Sachsengesanges der ersten Hälfte des 9. Jahrhundert, von I. A. Schmeller, geprägt ist[122]) (1830).

[122]) Otto Behaghel, Der Heliand. Halle (S.) 1882. S. 154 ff. (Originaltext), Moderne Uebersetzung als literarische Beigabe des Furche-Almanachs auf das Jahr 1931, S. 150—153.

An der entsprechenden Stelle heißt es: Der „Nothelfer Christ" geht nach dem Abendmahle mit seinen „Gesellen" auf den „hohen Berg der Oelbäume". Die Jünger sind betrübt, den bevorstehenden Tod Jesu zu wissen. Er tröstet sie mit dem Jubel am „Ewigkeitstage". Als sie den Oelberg erreicht haben, gebot er den Jüngern, zu warten, und „drei hieß er dann der Degen mit ihm gehen, Jakobus und Johannes und den guten Petrus".

Er mahnt die drei, inbrünstig zu beten, damit Gott sie vor des Versuchers Kraft schirme. „Auch neigte sich selber der Sohn des Herrn, der kräftige, zum Kniegebet, der Könige mächtigster" [123]).

Die Schilderung des ersten Gebetes mit seiner Verzagtheit geschieht zum größten Teil nach dem lukanischen Evangelientext. „Sein Fleisch war in Furcht, ihm entfielen Tränen, sein teurer Schweiß entroff, wie Tropfen Blutes aus Wunden wallen" [124]). Das Moment des Kelches: „So geschehe dein Wille! Dann will ich ihn kosten, den Kelch, und leeren, ihn dir zu Ehren trinken, mein Herr" [125]).

Nach dem ersten Gebet folgt die Mahnung an die in Sorge und vor Kummer schlafenden Jünger, und dann das zweite Gebet, bei dem der tröstende Engel Gottes erscheint. „Gottes Engel kam jetzt, der Heilige, vom Himmel, sein Herz zu festigen" [127]). Danach kehrt er zurück zu seinen Jüngern, fand sie schlafend und grüßte sie, um zum dritten Mal auf den Berg zu gehen und zu beten. Er kam zurück und weckte die Jünger, denn es nahten das Volk und „wütige Waffenknechte".

Dieser literarisch-künstlerischen Beschreibung der Gethsemanedarstellung entspricht in der bildenden Kunst etwa die Darstellung, die sich auf der pala d'oro in Aachen befindet: die Bevorzugung der drei Jünger Petrus, Jakobus und Johannes, das ausgedehnte Gebet und die Mahnung. Wir haben also einen Matthäustypus der Mehr-Scenendarstellung. Die Entstehungszeit des Heiland wird um 840 angenommen, und zwar aus der allgemein-geschichtlichen Lage der Missionierung des Sachsenlandes und aus den vom Dichter benutzten Quellen. Terminus-post ist das Datum 820 oder 821, da zu dieser Zeit der vom Dichter verwendete Matthäus-Kommentar des Hrabanus Maurus entstanden ist [128]). — Man sollte meinen, wenn auf literarischem Gebiete der Matthäustypus schon in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts auf deutschem Boden nachzuweisen ist, daß er sich dann als solcher auch im christologischen Bilderzyklus befinden wird. Allerdings können wir erst eine entsprechende Darstellung über 150 Jahre später in Aachen aufweisen.

Die goldene Altartafel, pala d'oro [129]), im Münster zu Aachen, eine von Otto III. gestiftete Altartafel, besteht aus 17 in

[123]) Behaghel, Vers 4735/36.
[124]) V. 4744/45.
[125]) V. 4750/52.
[126]) V. 4763/45.
[127]) V. 4789/90.
[128]) Behaghel S. XI.
[129]) Die Kunstdenkmale der Stadt Aachen, 10. Bd. der Kunstdenkmäler der Rheinprovinz (Inventar). Düsseldorf 1916. S. 124—125, Tafel VIII.

Goldblech getriebenen Bildwerken und bringt eine vollständige Illustration der Passion Christi vom Einzug in Jerusalem bis zur Auferstehung, in drei Reihen angeordnet. Die Gethsemanescene befindet sich in der obersten Reihe als letztes Bild. Sie ist in zwei Scenen aufgeteilt: Gebet und Ermahnung. Die Erzählung geht von links nach rechts. Auf der linken Bildhälfte kauert Jesus auf der schollenartigen Anhöhe eines Berges in schräger Proskynese, den Blick zu Boden gewandt. Die rechte Hälfte nimmt die Mahnung an die drei Jünger ein. Jesus kommt von links mit erhobener Rechten im lateinischen Segensgestus mahnend auf die im Schlaf auf welligem Terrain liegenden drei Jünger zu. Petrus hat sich vom Lager erhoben und sitzt, ist also wachend dargestellt, da ihm die Anrede gilt. Hinter den Jüngern befindet sich ein Bäumchen, dessen Blattwerk auf vier Aeste pilzartig gestülpt ist[130]). — Auf die Verwandtschaft dieser Gethsemanedarstellung mit derjenigen im Codex zu Cambridge ist schon von Detzel hingewiesen worden[131]). Der Unterschied liegt zunächst in der Disposition der Scenen. Hier ist horizontale Gliederung, während der Codex von Cambridge seine Darstellung vertikal, d. h. von oben nach unten, erzählt. Die Mahnung geschieht auf der pala d'oro von links, im Cambridge-Evangeliar von rechts. Eine Vertauschung der Seiten findet also auch statt; darin sehen wir eine formale Abwandlung, die der katholische Ideenkreis bestimmt hat. Die Art des Liegens des äußersten Jüngers hat zweifellos sein byzantinisches Vorbild. An sich ist der doppelscenige Matthäustypus schon aus der Zeit vor dem Bildersturme her bekannt, wie er sich in der frühbyzantinischen Epoche im palästinensisch-syrischen und antiochenischen Kunstkreise ausbildet. Dieses Zurückgreifen auf früheste Epochen können wir sogar an der Disposition der Figuren und Scenen feststellen. Die Jünger sind ohne Nimbus gegeben, nur Jesus als bärtiger (?) Mann ist mit dem Kreuznimbus ausgestattet. Dann ist das Fehlen jeglicher Attribute im Sinne der Darstellung im Codex Rossanensis gedacht. Das Deutschland der ottonischen Zeit meidet die echtbyzantinische Typologie und greift auf älteste Traditionen zurück. In sofern dürfen wir von einer Renaissance sprechen.

Das Eindringen der Passionsscenen in den christologischen Bilderzyklus schreitet vorwärts. Einen weiteren Beleg dafür bilden die Tituli zu den leider nie ausgeführten Wandmalereien des Mainzer Domes[132]). Zur Zeit des Erzbischofs Aribo (1021 1031) sind sie entstanden. Die neutestamentlichen Darstellungen waren für

---

[130]) Wilhelm Vöge Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends. Trier 1893. S. 33. Dieses Baummotiv ist uns bekannt durch die Vöge'sche Malerschule: „Neben einem zweiästigen Palmbaume, vorherrschend pilzartige Bildung". Die „schollenartige Gestaltung des Erdbodens gehört auch zur deutschen Malerschule" (S. 336). Vgl. auch A. Brinkmann: Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Sraßburg 1906. S. 25 u. S. 11, 21 u. 22.

[131]) Detzel, a. a. O. S. 352.

[132]) Friedr. Schneider, Der heilige Bardo, Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. zu Wandmalereien im Mainzer Dome. 1871. E. Steinmann, Die Tituli u. d. kirchl. Wandmalerei im Abendlande. Leipzig 1892, S. 115 ff.

die südliche Mittelschiffswand vorgesehen. Die reiche Inschriftenfolge der Passion bringt zwei Verse für die Gethsemanedarstellung, und beweist, daß sie durch mehrere Scenen dargestellt werden sollte. Es ist anzunehmen, daß Gebet und Mahnung erscheinen sollten, allerdings bleibt die Frage, ob Matthäus- oder Lukastypus gemeint ist, offen.

Cernuus hic orat homo, quod deitas bene norat Casso conari, calecem neque posse vetari.

Ecce rogat, quare secum nequant vigilare Somnos vitate, temptamina abesse rogate!

Da diese Mehr-Scenen-Darstellung ungefähr datierbar (1021—1031) und für Mainz bezeugt ist, hat sie große Bedeutung für die Entwicklung der Gethsemanedarstellung in deutschen Landen. Vor der Wende des 10. Jahrhunderts können wir kaum eine restlose Darstellung des Passionszyklus' annehmen. Wir haben also hier neben der pala d'oro das Dokument eines der frühesten Zyklen.

Das Evangeliar des Berliner Kupferstichkabinetts No. 3 (Abb. 2), nach Beißel wahrscheinlich das Perikopenbuch Heinrichs IV.[133]), bringt neben der Darstellung aus dem Leben und Leiden Christi bis zum Pfingstwunder wieder eine Gethsemanescene im Doppelscenen-Matthäustypus. Rechts Gebet und links die Mahnung. Zum ersten Mal erscheint im Matthäustypus eine Senkrechte als markante Trennung zwischen beiden Scenen, sodaß wirklich zwei einzelne Bilder entstehen. Rechts kniet Jesus mit beiden Knien auf welligem Erdboden mit etwas zusammengefallenem Oberkörper, die Hand etwas nach vorn aufwärts gehalten, Blick nach oben gerichtet, wo das Kreuz in der Hand Gottes erscheint. Diese Gebetshaltung stammt von der Proskynese und bedeutet im Sinne des Fortschrittes eine Aufrichtung des Oberkörpers, wobei die Handhaltung vorläufig noch die gleiche bleibt. Erst später verändert sie sich. Hinter dem betenden Jesus sind seltsamerweise noch zwei Jünger dargestellt, von denen der ihm nächste Petrus ist. Es liegt darin bereits eine Andeutung auf die Ein-Scenen-Darstellung vor, schon deshalb, weil die Gebetsdarstellung durch die senkrechte Trennung ganz für sich gesehen werden will. Und nun bringt man noch in diese isolierte Scene zwei Jünger hinein; das ist an sich eine Inkonsequenz, die aber als Uebergangsstadium zur Ein-Scenen-Darstellung verständlich wird. Jesus wird zusammen mit seinen Jüngern gegeben, nicht aber, wie bisher, Jesus und die Jünger als Zweiheit. Aus der Subordination wird eine Koordination, die später nicht nur Jesus, sondern auch die Jünger mit dem Nimbus auszeichnet, und diese damit Jesus gleichsetzt. Das Kreuz und die Hand Gottes, diese Attribute der Gethsemanescene, sind auf den beiden Elfenbeinarbeiten in London noch einzeln, jedes in seiner eigenen Bedeutung, gegeben. Hier ist das Kreuz in der Hand Gottes dargestellt, also beide Symbole als Einheit aufzufassen. Gott befiehlt Jesus, das Kreuz des Leidens auf sich zu nehmen und damit Gehorsam zu üben. Selbst die Auffassung, daß die Hand Gottes auf dem Kreuze

[133]) Beißel Geschichte d. Evangelienbücher, S. 345.

Abbildung 2. Berlin, Kupferstichkabinett, Evangeliar Nr 3. 11 Jahrhundert

liegt, wie sie Beißel vertritt, würde an der gegebenen Deutung dieser Symbolik nichts ändern. Ich kann mich dieser Auffassung nicht anschließen, da ich der Meinung bin, daß die Berührung des Daumens mit der Spitze des vierten Fingers ein Festhalten des untersten Kreuzendes darstellt. Da diese Gethsemanedarstellung in der Hand Gottes den lateinischen Segensgestus meinen muß, kann die Berührung der beiden Fingerspitzen keinen andern Sinn haben, als das Festhalten des Kreuzes. — Die zweite Darstellung gibt die Mahnung. Jesus berührt in gebeugter Haltung mit seinem rechten Zeigefinger den rechten Arm des schlafend sitzenden Petrus, der sein müdes Haupt mit der rechten Hand stützt. Hinter Petrus sitzen noch zwei schlafende Jünger, Johannes und Jakobus. Jesus hält in seiner linken Hand ein Spruchband mit der Anschrift: Dormite jam (Matth. 26, 45). Jesus ist als Einziger mit dem perlenbesetzten Kreuznimbus ausgezeichnet, dessen Kreuzenden über die Peripherie des Kreises hinausgehen. — Mit dieser Gethsemanescene, die der Reichenauer Malerei angehört, haben wir einen bekannten, von links nach rechts zählenden Matthäus-Typus, der trotz seiner stilistischen Zerfallserscheinung viel Momente des Fortschrittes trägt. Er gehört der Spätzeit des 11. Jahrhunderts an [134]). —

Die Fresken von San Paolo fuori le mura in Rom enthalten eine Gethsemanedarstellung, die dem doppelscenigen Matthäustypus angehört und im Gegensatz zu den deutschen Darstellungen den Vorgang in vertikaler Richtung darstellt. Oben ist das Gebet und unten die Mahnung gegeben. Jesus ist in etwas aufgerichteter Proskynese, kniend mit vorgebeugtem Körper und parallel nach vorn gestreckten Händen auf einer Anhöhe dargestellt. Vor ihm befindet sich ein Engel in Ganzfigur, der ihm seine Rechte tröstend entgegenstreckt und in der linken Hand einen Stab (?) hält. In der unteren Scene kommt Jesus von links auf die schlafenden Jünger zu. Seine erhobene linke Hand soll die Mahnung ausdrücken. Auf dem Fresko sind nur noch zwei Jünger zu erkennen, der dritte ist ergänzend hinzuzudenken, etwa in der Art wie die drei schlafenden Jünger der pala d'oro in Aachen. Demnach müßte der zu ergänzende dritte Jünger etwa vor dem zweiten in der gleichen halbsitzenden, halbliegenden Stellung zu denken sein, daß ungefähr eine Parallele zweier Figuren entstünde. Der sitzende Jünger, der fälschlich einen Johanneskopf-Typus besitzt, ist — wie auf der pala d'oro —, als Petrus aufzufassen, der sich schon durch die Anrede des Heilandes vom Schlafe aufgerichtet hat. Wahrscheinlich stammen diese falschen Restaurationen aus der Zeit des späten Mittelalters, jedoch läßt sich aus ungefähr gleichzeitigen Darstellungen der Urtypus erkennen. Daß die Jünger ohne Nimbus gegeben sind, und nur Jesus mit dem Kreuznimbus und der Engel mit dem einfachen ausgezeichnet ist, entspricht dem Urtypus und ist richtig, ebenfalls die Darstellung Christi mit langem gescheitelten Haar und Bart und der langärmeligen Toga mit Ueberwurf. — Die Darstellung in vertikaler Richtung mit dem nach oben verlegten Gebet kann man als byzantinische Tradition

[134]) Janitschek: Gesch. d. deutschen Malerei. Berl. 1890,

auffassen. Die Zwei-Scenen-Darstellung ist aber allgemein üblich und nicht besonders für byzantinisch zu halten. Es entspricht den orthodoxen Gethsemanedarstellungen aber nicht, den Engel, wie hier, von vorn kommen zu lassen, abgesehen davon, daß es im orthodoxen Byzanz vor der Türkeneroberung (1453) und nach dem Bildersturme Matthäustypen nicht gibt. D'Agincourt[135] hält die Fresken für einer Scuola greca in Rom angehörig. Im ganzen haben wir aber in diesem Fresko einen katholischen Matthäustypus vor uns, der nichts von orthodoxer Stimmung an sich hat. Im Gegenteil, dieser Typus greift nicht auf gleichzeitig Byzantinisches, sondern auf den frühbyzantinischen Typus vor dem Bildersturme zurück, in eine Zeit, als sich der christologische Bilderzyklus in Syrien und Antiochien ausbildete. Und wiederum ist dieses Zurückgreifen charakteristisch für den katholischen Westen.

Der Matthäustypus der Zwei-Scenen-Darstellung geht in stilistisch-formaler Beziehung seinen eigenen Weg und bleibt von Einflüssen des gleichzeitigen orthodoxen Lukastypus bis zum 13. Jahrhundert unberührt. Wir haben vielmehr ikonographische Einzelheiten aus frühbyzantinischer und, besonders für Deutschland, altchristlicher Zeit festgestellt. Diese Einflüsse sind auch einer Entwicklung, nämlich einer sekundären Entwicklung sozusagen unter der Oberfläche unterzogen, in deren Verlauf die gleichzeitig orthodoxe Kunst nicht ohne Einfluß bleibt. Der Matthäustypus wird nicht etwa in einen orthodoxen Lukastypus verwandelt, sondern es findet eine Verschmelzung statt, die den reinen Matthäustypus hervorbringt, wie er sich in der Gethsemanedarstellung der Maesta von Duccio offenbart.

b) Reiner Matthäus-Typus.

Die Maesta des Duccio di Buoninsegna[136]) ist ein großes Altarbild, das 1308—1310 entstanden und 1311 mit feierlichem Gepränge im Dom von Siena aufgestellt worden ist. Vorder- und Rückseite sind bemalt, als Hauptbild ist die thronende Maria mit Heiligen dargestellt und die zehn Apostel. Auf der Prädella Verkündigung und Jugend Christi; dann über dem Hauptbilde Abschied und Tod, Himmelfahrt und Krönung Mariä. Auf der Rückseite ist in breiter Ausführung das Leiden geschildert. In der mittleren Achse durch besondere Größe ausgezeichnet: Kreuzigung, Judaskuß und Gebetskampf in Gethsemane. Das Tafelbild ist queroblongen Formates und die Disposition in leicht ansteigender Diagonale von unten links nach oben rechts ausgerichtet. Dort oben kniet Jesus vor einer Bergkulisse, abgewendet von den 11 Jüngern, die Hände parallel nach vorn aufwärts zum Gebet erhoben, seinen Blick nach oben gerichtet, wo der tröstende Engel erscheint. Etwas tiefer, dicht an der mittleren

[135]) Seroux D'Agincourt, Sammlung von Denkmälern der Architektur u. Malerei vom IV.—XVI. Jahrhundert mit erl. Text. Revid. v. Ferd. v. Quast. Berl. 1840, Abt. III, Tafel 96. D'Agincourt schreibt im erläuternden Text zu Tafel 96 oberste Reihe letzte Abbildung: opere di una Scuola greca stabilitate in Roma, XI. Secolo!)

[136]) Curt Weigelt, Duccio di Buoninsegna. Leipzig 1911.

Vertikale des Bildes sehen wir den gebückt mahnenden Jesus, wie er seine rechte Hand im lateinischen Segensgestus gegen den wachendsitzenden Petrus und den hinter ihm befindlichen wachenden Jakobus und schlafenden Johannes richtet. Diese drei von den andern acht abgesonderten Jünger sitzen auf einer kleinen Anhöhe, während die übrigen am Fuße des Berges als kreisförmig angeordnete Gruppe im tiefen Schlafe kauern. Jesus ist mit Kreuznimbus und sechs von den 11 Jüngern mit einfachem Nimbus gegeben. Nur die am obersten Rande sitzenden drei Jünger der Achtergruppe können ohne wesentliche Ueberschneidung den Nimbus haben; bei den übrigen fünf ist dies unmöglich. Jenseits der Figuren sind vier Oelbäume, ganz im Vordergrunde rechts zwei Oelbäume angeordnet.

Diese Doppelscenendarstellung mit den gesonderten drei Jüngern im Mittelgrunde und den übrigen acht im Vordergrunde bietet den seltenen Fall des reinen Matthäustypus. Die Erzählungsweise von rechts nach links stammt aus dem byzantinischen Schema. Die Köpfe der Jünger sind portraitmäßig behandelt: Petrus als Greis mit weißem Haar und Bart, Jakobus als reifer Mann mit langem dunklen Bart in würdiger Haltung. Der jugendliche Johannes lehnt sich an einen Baum an und schläft. Die Gruppe der acht Jünger ist kreisförmig angeordnet, die Mitte von zwei kauernden Figuren ausgefüllt. Die Jünger offenbaren nicht nur in ihrer Disposition, sondern in ihren einzelnen Haltungen Abwandlungen byzantinischer Vorbilder. Die vorderste Figur links, die ausgestreckt liegt mit aufgestütztem Oberkörper und den Kopf im Schlaf zurückfallen läßt, finden wir auf dem Fresko des Protaton in Karyäs wieder, das allerdings zur selben Zeit entstanden ist, aber typologisch eine längere Tradition hat. Die Jünger, die zusammengekauert ihr Haupt auf den Unterarm legen, haben ihren Kopf im Gegensatz zu ihren Vorgängern im griechischen Manuskript von Berlin, in Montreale, im Hortus deliciarum und Venedig etwas aufgerichtet, sodaß man ihr Gesicht sehen kann. Die rechte Figur der beiden mittelsten, die in ihrem Mantel tief eingehüllt schläft, hat ihr Vorbild auf dem Mosaik in Venedig in der obersten ganz links sitzenden Figur. Wir haben bei Duccio außer den beiden liegenden Figuren ganz im Vordergrunde immer wieder die kauernde Haltung in geringen Variationen. Die Ueberschneidungen innerhalb der Gruppen, haben viel mit dem byzantinischen Raumgefühl zu tun, das nur ein Hintereinander, aber keine orthogonale Tiefe kennt. Der Christustypus mit langem Haar und kurzem Bart im Dreiviertelprofil trägt ganz byzantinischen Charakter und hat viel Aehnlichkeit mit dem Christustypus der Athosklöster (Protaton). - Obwohl wir hier einen Matthäustypus haben, ist doch viel Gemeinsames mit dem orthodoxen Lukastypus festzustellen. Darin liegt das Geheimnis des sienischen Kunstwerkes. In dieser seltenen Mischung des katholischen Matthäustypus mit dem orthodoxen Lukastypus entsteht als Neues der reine Matthäustypus. Die Herbheit byzantinischer Kunst ist hier dem Formengefühl der Zartheit gewichen. Wir haben hier nicht Schema, sondern Neuschöpfung durch Verschmelzung vor uns, ein Bild, das der Geth-

semanescene vollkommen gerecht werden will und durch seine Wahrhaftigkeit das Schema vernichtet. Darin liegt das Lebendige und Zukünftige.

Duccio steht mit seiner eindrucksvollen Gethsemanedarstellung nicht allein. Unter den Fresken der Arena-Kapelle in Padua finden wir auf der rechten Seite des Triumphbogens als unterstes Bild eine solche Scene im Sinne Duccios gemalt, nach Venturi „da un altro seguace di Giotto“ [137]). In einer Art Spitzbogentympanon, über dessen Mitte Gottvater thront, ist links das Gethsemanegebet und rechts die Geißelung Christi darstellt. Die Gethsemanedarstellung ist daher im Hochformat gegeben. Im Vordergrunde kauern acht schlafende Jünger, ganz ähnlich wie bei Duccio. Ueber ihnen – eigentlich als Hintergrund gedacht — sitzen die drei Lieblingsjünger und schlafen, während neben ihnen rechts Jesus knieend mit zusammengelegten Händen betet. Sein Blick ist gegen den Engel gerichtet. Diese Scene spielt sich mitten auf dem Abhang des Berges ab, dessen Gipfel noch zu erkennen ist. Sämtliche Figuren sind mit Nimbus ausgestattet, ein Fortschritt gegenüber Duccio. Ebenfalls im Sinne des Fortschrittes ist die Unterdrückung der Mahnung. Im 14. Jahrhundert haben wir im Westen keine Doppelscenendarstellung mehr. Man denke, daß der letzte Typus dieser ikonographischen Entwicklung, der Matthäustypus, schon in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts in Deutschland vollkommen ausgebildet ist. Trotzdem schafft Duccio seine Doppelscenendarstellung, wie sie noch im 16. Jahrhundert auf dem Athos zu finden ist. Er vollzieht damit jene versöhnende Synthese zwischen östlichem und westlichem Formengut zu Gunsten der evangelischen Gethsemanedarstellung des Matthäus und Markus. Daß dieser reine Matthäustypus mit der Kunst der Sienesen des Trecento steht und fällt, lehrt uns eben das Fresko der Kapella dell' Arena. Sie behält zwar den reinen Matthäustypus bei, wandelt ihn aber zur Ein-Scenen-Darstellung ab.

Der Fresken-Zyklus des Pietro Cavallini in Santa Maria Donna Regina in Neapel bringt an der Ostwand die Passion Christi und in der obersten Reihe an vierter Stelle die Gethsemanescene. Da keine Abbildung vorhanden ist, muß ich mich auf Vermutungen stützen. Diese Fresken sind 1308 ff. entstanden, also zur gleichen Zeit wie Duccios Maesta. Byzantinische Beeinflussung sind in Cavallinis Malereien deutlich. Ist es daher ausgeschlossen, daß er den reinen Matthäustypus wählte?

Die beiden Gruppen der Jünger und ihre Stellung zueinander und zu Jesus sind für die weitere Entwicklung des reinen Matthäustypus sehr wichtig. Das Zusammendrängen der beiden Gruppen trägt in sich wieder die Tendenz zum katholischen Lukastypus. Einen weiteren Schritt zur Vereinfachung der Ein-Scenen-Darstellung des reinen Matthäustypus bildet die Gethsemanescene aus einem Passionszyklus eines französischen Elfenbeindiptychons des 14. Jahrhunderts [138]). Im Querformat und unter einer Reihe von

[137]) Venturi, a. a. O. V, S. 403, Abb. 331.
[138]) Louis Gonse, L'Art Gothique, Paris o. D., Abb. Taf. 1.

sechs Spitzbogen ist die Scene angeordnet. Jesus kniet in Profilstellung zwischen seinen Jüngern. Hinter ihm sind in zwei Reihen je vier schlafendsitzende Jünger und vor ihm drei Jünger komponiert. So wenig auffallend die Bedeutung der Disposition ist, so sehr muß der Künstler beabsichtigt haben, Jesus zwischen die beiden Gruppen im Sinne des reinen Matthäustypus zu setzen. Die Jünger sind als bärtige Männer ohne besondere Typisierung gegeben. Ihre Kopftypen und ihre Gestik haben ihre Wurzel in der byzantinischen Kunst. Sie sind alle ohne Nimbus dargestellt, was auch ein byzantinisierendes Element ist. Jesus ist knieend mit flachzusammengelegten Händen und mit Kreuznimbus ausgezeichnet, er trägt langärmeliges Untergewand und Mantel, Bart und langes Haar. Im Hintergrunde als einzige Landschaftsandeutung fünf Oelbäume. —

Der byzantinisierende, sekundäre Entwicklungsstrom verschwindet, ein bestimmtes hellenistisches Formengefühl in den Figuren bleibt und wird für die gotische Kunst Frankreichs im 13. und 14. Jahrhundert charakteristisch; nicht zuletzt ist es interessant, daß der Lukastypus in Frankreich zu einer Zeit bevorzugt wird, in der in Deutschland der Matthäustypus der Ein-Scenen-Darstellung schon längst ausgebildet ist.

C. Ein-Scenen-Darstellungen.

Die zweite Typengattung der Gethsemanedarstellung in der bildenden Kunst ist die Ein-Scenen-Darstellung. Sie gibt nicht mehr das Gebet Christi und die Mahnung an die Jünger, also eine Zweiheit in einem Bilde, vielleicht sogar mit ihrer Wiederholung, sondern sie stellt entweder nur den betenden Jesus allein oder mit seinen Jüngern als Einheit dar. Wir haben also in der Hauptsache folgende Typen:

1. Lukastypus,
2. Matthäustypus,
3. Evangelientypus,

die wir schon im ersten Jahrtausend typologisch ausgebildet finden.

1. Lukas-Typus.

a) Katholischer Lukas-Typus.

Der Lukastypus der Ein-Scenen-Darstellung konnte sich nur aus dem katholischen Doppelscenen-Lukastypus entwickeln, weil nur ihm diese Veränderungsmöglichkeiten innewohnen. Der orthodoxe Lukastypus wandelt sich nicht bis zur vollkommenen Veränderung ab. Er duldet auch nicht einen orthodoxen Matthäustypus gleichzeitig neben sich. Er wahrt seine Tradition, so lange es ihm auch historisch-politisch möglich ist. Erst die Zerstörung des byzantinischen Reiches durch die Türken erschüttert diese Tradition, die aber an den Athosklöstern weiterblüht. Wir verlassen nun für immer den orthodoxen Lukastypus und wenden uns der Gethsemanedarstellung des katholischen Westens zu, bezeichnend für das Schisma im anderen Sinne auch für die Ausbreitung des Katholizismus.

Der katholische Lukastypus als Ein-Scenen-Darstellung entsteht etwa um die Wende des ersten Jahrtausends, und zwar wieder innerhalb eines christologischen Bildersyklus. Er ist jetzt sehr starken Veränderungen unterworfen, die sich besonders auf die Anzahl der dargestellten Jünger beziehen. Dem lukanischen Evangelientext entspricht der betende Jesus mit den elf Jüngern. Wir finden aber meistens alle zwölf Jünger dargestellt, ein Zeichen, daß man das Fehlen des Judas bei der Darstellung nicht in Betracht gezogen hat.

Der erste uns faßbare Lukastypus der zweiten Kunstgattung ist die Gethsemanedarstellung der sogenannten Biblia Farfensis, die sich im Vatikan in Rom befindet unter der Signatur: Cod. Vat. lat. 5729. Sie ist von Stephan Beißel [139]) und von Wilhelm Neuß eingehend literarisch behandelt worden [140]). St. Beißel suchte ihre Heimat in Mittelitalien, während Neuß ihren Herstellungsort zusammen mit einer ebenfalls reichillustrierten Bibel der Pariser National-Bibliothek (Cod. lat. 6) in Katalanien sucht. Für die Biblia Farfensis bezeichnet Neuß Santa Maria de Ripoll, „das scriptorium des katalanischen Klosters, das im 10. und 11. Jahrhundert alle an Bedeutung überragte“ [141]). Er nennt sie auch deshalb Ripoller Bibel. Für die Herstellungszeit nehmen Beißel und Neuß übereinstimmend das 11. Jahrhundert an. — „Die Ripoller Bibel bringt von Fol. 366 bis 370 v einen sehr reichen Zyklus von Miniaturen zu den Evangelien, 100 Motive, also die reichste Bilderreihe zum Neuen Testament, die wir in einer abendländischen Handschrift aus so früher Zeit besitzen“ [142]). Auf Fol. 369 sind in fünf Reihen die letzten Heilungen und die Passion bis zur Gefangennahme und Wegführung dargestellt. Die vierte Reihe bringt an letzter Stelle die Gethsemanescene der zweiten Typengattung. Jesus kauert in Proskynese auf einer genau abgetreppten Anhöhe auf der obersten, dritten Stufe. Sein Blick ist schräg aufwärts gerichtet zu dem herabschwebenden ganzfigurigen Engel. Beide sind mit Nimbus ausgezeichnet. Auf der rechten Bildseite sitzen zwölf Jünger in drei schräganssteigenden Reihen zu je vier hintereinander angeordnet. Sie sind meistens bärtig und ohne Nimbus gegeben. — Das kleine fast quatratische Bild ist durch die Diagonale vom betenden Jesus bis zum Engel in zwei rechtwinklige Dreiecke geteilt, deren oberes leer ist, während sich auf dem unteren die ganze Scene abspielt. In ganz wenigen Einzelheiten kann byzantinischer Einfluß festgestellt werden: die bärtigen Jünger und der bärtige Christus mit gescheiteltem Haar und dann die Proskynese. Alles andere ist der orthodoxen Gethsemanedarstellung vollkommen fremd. Schon die schematische Aufreihung der zwölf Jünger und der von vorn kommende Engel sind dem griechischen Orient wesensfremde Momente. Er ist ein ausgesprochener katholischer Lu-

[139]) St. Beißel, Vatikanische Miniaturen. Freib. i. Br. 1883. S. 33.

[140]) Wilhelm Neuß, Die katalanische Bibelillustration um die Wende des 1. Jahrtausends u. die altspanische Buchmalerei. Bonn u. Leipzig 1922. S. 4 ff. u. 108 ff. Tafel 50, Fig. 145.

[141]) Neuß, a. a. O. S. 18.

[142]) Neuß, a. a. O. S. 108.

Abbildung 3. München, Staatsbibliothek, Coff. Mon. lat. 2640
Cim. 163 b fol. 8 v. Breviarium aus Aldersbach. 13. Jahrhundert.

kastypus des Westens. Wie weit man hier von nationaler, also spanischer Tradition und Besonderheit reden kann, ist schwer zu sagen, zumal wir doch manche Analogie besonders in der Reihung der zwölf Jünger auf dem Londoner Elfenbeinrelief der ersten Typengattung finden, das Goldschmidt für sächsischer Herkunft hält. Die byzantinische Kunst hat als Ordnungsprinzip der Jüngergruppe immer die eliptische Form und stilistisch die Durchdringung, während wir hier eine Aufzählung durch drei parallellaufende Reihen im Sinne der Addition feststellen, wie sie in der Romanik zu finden ist. Sachlich und stilistisch gehört dieser Lukastypus dem katholischen Westen an [143].

Bei einer Ordnung nach sachlichen Zusammenhängen sind Sprünge in stilistischer Beziehung zu vermeiden. Man muß den großen sachlichen Zusammenhang im Auge behalten, der katholische Kulturkreis ist bestimmend und umfassend.

Den katholischen Lukastypus der Ein-Scenen-Darstellung, der meistens statt der elf die zwölf Jünger darstellt, finden wir wieder in der Getthsemanedarstellung eines Breviariums aus Aldersbach, die in der Staatsbibliothek in München aufbewahrt wird: (Abb. 3. Cod. lat. 2610 Cim. 163 b Fol. 8 v bringt die Darstellung nicht in horizontaler, sondern in diagonaler Anordnung. Die schrägansteigende Wellenlinie des Berges, auf deren Mitte der betende Jesus kniet, und an dessen Abhang die zwölf Jünger hingesetzt sind, gibt der Disposition im Bilde die Bestimmung. Jesus, der die flachzusammengelegten Hände nach vorn hält, ist mit langherabfallendem, gescheiteltem Haar und Bart dargestellt. Ein verzierter Kreuznimbus umgibt sein Haupt. Der Engel, der vom Gipfel des Berges aus den Wolken hervorkommt und seine rechte Hand zum lateinischen Segensgestus als Zeichen der Anrede erhebt, hat auch langes Haar und ist nach antiker Art gekleidet. Seinen strahlenartigen italienischen Nimbus finden wir bei sämtlichen Jüngern wieder, von denen ein Teil als bärtige Greise gegeben ist. Mitten unter ihnen sitzt der kahlköpfige Petrus tiefeingehüllt in seinen Mantel. Jesus ist die größte Figur auf dem Bilde und hebt sich als bestimmende Silhouette vom kahlen Hintergrunde großartig ab. Trotz der primitiven Darstellungsweise wirkt doch der Engel in seinem Verhältnis zu Jesus sehr sprechend, ein Gegensatz zu den stillen, ruhenden Jüngern. Die hochgestellte, rechteckige Fläche ist trotz der hervorgehobenen Diagonale lückenlos aufgeteilt.

Der katholische Westen zeigt in der Entwicklung seiner Typologie nicht den einheitlichen Charakter wie der orthodoxe Osten. Er muß sich — besonders in Italien und Frankreich — mit byzantinischen Momenten sachlicher und stilistischer Art auseinandersetzen. Wir werden sehen, daß Frankreich die Umwandlung vom byzantinischen in den gotischen Stil konsequent vollzieht.

---

[143] Neuß, a. a. O. S. 123, Nr. 64: „Eine sehr nahe Parallele zu dieser Art der Darstellung hat Copte arabe 1 des Inst. Cath. fol. 56 v. d. i. das Evangeliar copte arabe 1 des Institut Catholique in Paris d. Js. 1250". Ich spreche hier nur die Vermutung aus, daß es sich um einen katholischen Lukastypus handeln wird, da die Darstellung in diesem Zusammenhange erwähnt wird.

Die Gethsemanedarstellung in einem griechischen Manuskript der vatikanischen Bibliothek in Rom (Evang. gr. 1156)[144] ist ein Lukastypus der Ein-Scenen-Darstellung, dessen Vorfahren die entsprechenden Malereien von Monreale, im Hortus deliciarum und in Venedig sind. Die Miniatur gehört wegen ihrer Verwandtschaft mit dem Gethsemanemosaik in Venedig in dessen zeitliche und örtliche Nähe. — In einem beinahe quadratischen Ausschnitt ist oben auf dem Gipfel eines Berges der betende Jesus in Proskynese dargestellt. Aus einem Kreise erscheint als Trost die Gotteshand im griechischen Segensgestus. Unten am Fuße des Berges befinden sich die elf bärtigen Jünger, von denen einige wachend und einige schlummernd gegeben sind. Pflanzen und ein schlank emporragender Baum, im Hintergrunde ein Hügel, füllen den figurenlosen linken Bildteil aus. — Die Mahnung fehlt, ein entscheidender Schritt, auch Petrus sitzt auf der linken Seite, den Jüngern zugewendet und beschließt die in elliptischer Form angeordnete Jüngergruppe. Die Proskynese ist richtig gegeben; daß der betende Jesus streng im Profil und nicht im verlorenen Profil gegeben ist, bedeutet einen Fortschritt und liegt im Sinne der katholischen Typologie.

Der nächste Schritt, der die Verbindung zwischen dem griechischen Manuskript, der nichtorthodoxen Gethsemanedarstellung und dem französisch gotischen Lukastypus bildet, fehlt mir. Es müßte eine Darstellung sein, die den betenden Jesus in etwas diagonaler Proskynese, wenig aufgerichtet, gibt, wie etwa das Mosaik in Venedig den zum erstenmal betenden Jesus darstellt. Die elf Jünger in ähnlicher Weise unterhalb des betenden Jesus angeordnet. Als Format wäre entweder ein Quadrat oder besser ein hochgestelltes Rechteck zu denken.

Die Byzantinismen werden absorbiert, das hellenistische Formgefühl wird mit dem gotischen in Verbindung gebracht, und im 14. Jahrhundert klärt sich die Lage.

Das Museum Condé von Chantilly bewahrt einen illustrierten Psalter, den sogen. Psautier de la Reine Ingeburge, dessen Gethsemanedarstellung die Bedeutung der letzten Uebergangsstufe zum katholischen Lukastypus der französischen Gotik hat. Die Gethsemanescene gehört zu den Ein-Scenen-Darstellungen. Der betende Jesus ist durch eine Horizontale von seinen Jüngern getrennt. Die Miniatur zerfällt damit in zwei Bilder. Oben ist das Gebet und unten die zwölf (!) schlafenden Jünger dargestellt. Jesus befindet sich auf beiden Knieen, den Körper und Blick emporgerichtet, auf dem Gipfel eines Berges. Die Arme sind parallel nach vorn aufwärts gehalten. Die Gebetshaltung stammt aus der Proskynese und bedeutet von den Knieen ab ihre vollkommene Aufrichtung von der horizontalen in die vertikale Stellung. Von links kommen „unter kühner Ausdeutung der Stelle Luk. 22, 43 zwei herrliche Engel, die ihn mit „Räucherpfannen und Inzensorien weniger stärken als zur Opferung weihen", um mit Hubert Schrade zu

[144] Seroux D'Agincourt: Sammlung von Denkmälern der Architekt., Skupt. u. Maler. Berl. 1840. Abt. III, Taf. 57, Abb 1.

reden, „eine Tendenz zum Sakramentalismus“ [145]). Unter ihm sitzen und kauern die zwölf Jünger im Schlaf. Judas befindet sich also unter ihnen, eine Tatsache, die bei orthodoxen Darstellungen unmöglich ist. Die Haltung und Lage der fünf am besten ausgeführten Figuren ist von byzantinischen Figuren abgeleitet. Den vordersten Jünger auf der rechten Bildhälfte, der seinen Kopf mit seiner linken Hand stützt und etwas auf der Seite liegt und das linke über das rechte Bein schlägt, finden wir in Venedig in der vordersten Reihe an zweiter Stelle von links wieder. Die zu oberst sitzende Figur der Psalterillustration, deren rechte Fußsohle erkennbar ist, kann ihr Vorbild in der ganz links zu oberst sitzenden Figur des Venediger Mosaiks haben. Die Kleidung der Jünger ist nach antiker Tracht, die bärtigen Kopftypen mit den zwei sichtbaren Ausnahmen stammen zweifellos aus der byzantinischen Kunst. Die sieben anderen Figuren, vier auf der linken und drei auf der rechten Bildhälfte, sind in ihrer Hintereinander- und Zwischenordnung der Köpfe alles andere als byzantinisch empfunden. Außerdem haben die äußeren Köpfe dieser elliptischen Figurenanordnung einfache Heiligenscheine, womit eine römisch-katholische Auffassung dokumentiert wird. Die Engel sind in der traditionellen Weise mit einfachem Nimbus ausgestattet; Jesus ist mit langem Haar und Bart, nur im langärmeligen Gewande, ohne Mantel, gegeben, der Kreuznimbus zeichnet ihn aus. Eine gewisse Zartheit, die schmalen Hände und Füße, die überkreuzten Beine offenbaren gotisches Stilgefühl. — Betrachten wir diese Darstellung im ganzen, so gehört sie dem katholischen einscenigen Lukastypus an. Sie hat so etwas wie einen klassischen Charakter an sich. Aus der byzantinischen Kunst hat man das hellenistische Formgefühl entlehnt und das, was die orthodoxe Kunst gerade als christliche Kunst besonders auszeichnet, weggelassen. Von Askese und Betonung des Geistigen im Sinne der orthodox-byzantinischen Kunst kann hier kaum die Rede sein. Jesus bedarf in dieser Auffassung zu seiner geistlichen Erhöhung der beiden sakramentierenden imposanten Engel. Die Jünger geben sich alle dem Schlafe hin, selbst Petrus, am linken äußeren Bildrand sitzend, hat den Kopf zum Schlafe bequem auf die Hände gestützt. Eine Mahnung würde in diesen Kreis gar nicht passen, da die Größe und Erhabenheit, die dazu nötig ist, durch die starken Attribute tatsächlich geschwächt wird. Das Stilgefühl der Renaissance dagegen — besser Proto-Renaissance — sieht gerade in dieser formalen Ausbalancierung der Gebetsgruppe eine symbolische Erhöhung des Heilandes. L'art pour l'art, während die byzantinische Kunst l'art pour l'idee ist.

Die vertikale Gliederung der Gethsemanescene ist noch ein Restbestand byzantinischen Formgefühls. Es ist im 14. Jahrhundert abgewandelt. Die Gethsemanescene wird horizontal angeordnet, Jesus ist nicht einmal von seinen Jüngern isoliert, sondern in ihrer Umgebung dargestellt. So u. a. auf einem französischen Elfen-

---

[145]) Erwin Panofski Zur künstlerischen Abkunft des Straßburger Ecclesiameisters. Oberrhein. Kunst, IV. Jahrgg., Heft 3/4. Freiburg i. Br. 1930. Taf. 63, Abb. 3, S. 124 ff.

beindiptychon des deutschen Museums in Berlin, das die Passionsscenen in sechs Bildern vom Einzug in Jerusalem bis zur Kreuzigung darstellt. Stilistisch und zum größten Teil auch ikonographisch stimmt es mit dem Elfenbeindiptychon der Sammlung Spitzer überein[146]). Unter einer Reihe von sieben Kleeblattbogen ist der betende Jesus mit den zwölf Jüngern angeordnet, die in zwei Reihen übereinander je sechs zusammengekauert schlafen und als bärtige Greise gegeben sind. Von der oberen Reihe sind nur die auf den Armen liegenden Köpfe, die hinter sechs Baumstämmen hervorgucken, sichtbar. Der knieende Jesus befindet sich unter den beiden zu äußerst angebrachten Bogen rechts in Profilstellung, hinter sich die elf und vor sich einen Jünger. Seine zum Gebet zusammengelegten Hände sind nach vorn aufwärts gehalten, sein Blick nach oben gerichtet, wo aus den Wolken der greise Gottvater erscheint, seine Rechte im lateinischen Segensgestus erhoben und in der linken Hand ein Buch haltend. Es ist damit weniger der Trost als mehr die Aufforderung zum Gehorsam symbolisiert. Sämtliche Figuren, auch Jesus und Gottvater, haben keinen Nimbus, während das Diptychon der Sammlung Spitzer für Jesus den Kreuznimbus aufweist. Man kann daraus auf eine gewisse Gleichwertigkeit der dargestellten Personen schließen, da Jesus nur durch seine Stellung betont und nicht durch Nimbus ausgezeichnet ist, ein Charakteristikum katholischer Auffassung. — Diese Gethsemanedarstellung gehört dem katholischen Lukastypus an. Diejenige aus der Sammlung Spitzer aber, mit der wir sie verglichen haben, ist ikonographisch dem reinen Lukastypus zugeordnet, obwohl sie stilistisch unbedingt zusammengehören. Man sieht hier deutlich, welch feiner Unterschied zwischen einer sachkritischen und stilkritischen Untersuchung liegen kann und welche scharfen Konsequenzen man ziehen muß, wenn man sich nach einer Ordnungsmöglichkeit richten will.

b) Freiheitlicher Lukas-Typus.

Eine Variation des katholischen Lukastypus der Ein-Scenen-Darstellung bildet der „freiheitliche Lukastypus", dessen Vorkommen sich nicht nur auf Deutschland beschränkt, obwohl er da entsteht[147]). Seine erste Darstellung fällt in die Zeit des allgemeinen religiösen Umschwunges Ende des 10. Jahrhunderts, reicht also noch in die Periode der Mehr-Scenen-Darstellung und tritt auch zum ersten und einzigen Mal als solche im sogen. Evangeliar Ottos III. auf Es befindet sich in der Staatsbibliothek in München (Cod. lat. 4453, Cim. 58.). Es ist zwischen 997 und 1002 entstanden und stammt aus dem Domschatz zu Bamberg[148]). — Unter den prächtigen Miniaturen, die Leben und Leiden Christi illustrieren, finden wir die älteste Gethsemanedarstellung der bildenden Kunst auf deutschem Boden. Sie fällt in eine relativ späte Zeit, und dies ist wieder charakteristisch für eine christologische Entwicklung bis zu dem Zeitpunkte, da die Darstellung Christi im Gebet möglich ist. Wir haben sie

[146]) Louis Gonse, a.a.O. Tafel 1.
[147]) Vgl. S. 157.

schon in ähnlicher Weise in altchristlicher Zeit verfolgen können. Und in Bezug auf die Gethsemanedarstellung in Deutschland ist es gerade so, als müßten wir wieder von „vorn beginnen".

Die Vorstellung vom Wesen Jesu macht während der Christianisierung der deutschen Lande fast die gleichen Wandlungen durch wie in altchristlicher und frühbyzantinischer Zeit. Dabei begegnet uns der jugendlich bartlose Christustypus, der im Gegensatz zu seinem Vorgänger der altchristlichen Zeit in der Mitte gescheiteltes Haar trägt, das nach hinten zusammengenommen bis auf die Schulter reicht. Dem Wesen nach hat dieser Christustypus noch viel Verwandschaftliches mit dem altchristlichen. Christus macht noch im 10. Jahrhundert die Phase des Wundertäters durch, von dem der leidende Christus der Passionsscenen weit entfernt ist. Die Wandgemälde der Georgskirche auf der Reichenau (um 990) schildern aus dem Leben Christi ausschließlich seine Wundertätigkeit. Die Totenerweckung spielt eine große Rolle. Selbst der Codex Egberti (977—993) aus der Reichenauer Malerschule, der eine fast vollständige Illustration zur Leidensgeschichte gibt, hat noch keine Gethsemanedarstellung [149]). Diese Scene hatte — wie in altchristlicher Zeit — noch keine liturgische Bedeutung, sie wurde also selten bildlich erwähnt.

Erst das sogen. Evangeliar Ottos III. bringt uns die zum Kreise der religiösen Malerei auf der Reichenau gehörige Gethsemanedarstellung. Sie stellt Christus im Gebet und die Mahnung an die Jünger auf einem einzigen, eingerahmten Bilde rechteckigen Formates dar. Rechts kauert Jesus auf der Anhöhe eines schollenartigen Terrains in Proskynesishaltung im Gebet, den schlafenden Jüngern den Rücken zugewendet. Von oben erscheint die Hand Gottes im lateinischen Segensgestus aus den Wolken. Diese Gebetsscene ist durch einen Oelbaum mit vier abzweigenden Aesten, an denen kleine Blätter sitzen, von der Mahnung an die Jünger getrennt. Am Fuße der schrägen Anhöhe sitzen sieben Jünger dichtgedrängt und schlafen. Nur Petrus, an seinem Greisenhaupte erkennbar, ist durch die Anrede des Herrn, der von rechts sehr gelassen auf ihn zukommt, erschrocken und aufgewacht. Der Schreck ist durch die erstaunte Miene und seine emporgehaltene linke Hand sehr drastisch. Die Jünger und Jesus tragen die antike Gewandung. Jesus ist als einziger mit Kreuznimbus ausgestattet, dessen Peripherie durch Punkte ornamental behandelt ist. Außer Petrus sind die übrigen sechs Jünger bartlose Jünglinge. Hinter Petrus ist ein zweites Oelbäumchen zu sehen. Sie sind uns in ihrer Art schon in den Scenen des Einzuges und Verrates Christi vom Codex Egberti bekannt. Aus den Erdschollen ragen kleine Pflanzen empor. Die rechte untere Ecke des Bildes, die eigentlich noch zur Bildung der Anhöhe ausgenutzt werden müßte, ist leer, ohne jede ornamentale Ausgestaltung. Diese unüberwundene Leere trägt zu einer Steigerung in eine Monumentalität bei, indem

[148]) Georg Leidinger, Miniaturen aus Handschriften der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München, Heft 1, das sogen. Evang. Otto III.

[149]) Fr. X. Kraus, Die Malereien des Egbert-Codex. Freiburg i. Br. 1884.

sie die Wirkung der ansteigenden Schräge ungehindert ausströmen läßt. Die Diagonalität ist charakteristisch für den Stil der Formen. – Ikonographisch haben wir einen Lukastypus vor uns, der höchstens die Zwei-Scenen-Darstellung und Gebetshaltung Christi von Byzanz übernommen hat. Alles andere an Stimmung und Form ist dem Byzantinischen wesensfremd und deutsche Eigenart. Die Darstellung von sieben Jüngern, welche die Elfzahl aber meint, ist eine Freiheit, die wir noch öfter, besonders in Deutschland finden werden. Sie läßt sich hier nicht aus Mangel an Raum erklären, obwohl die zwei äußersten Jünger den Bildrand überschneiden. Man hätte eine andere Disposition wählen können, zu der genügend Vorbilder vorhanden waren. Aber man wollte den Unterschied zwischen Jesus und den Jüngern — nicht zwischen Gebet und Mahnung — stärker betont wissen. Jesus nimmt als Betender und Mahnender ungefähr $^2/_3$ des Bildes ein, während das letzte Drittel für die Jünger übrig bleibt. Es ist auch ganz gleichgültig, ob die elf Jünger gegeben werden oder nicht. Da der Lukastypus bevorzugt wird, ist entscheidend für ihn, daß mehr als drei Jünger dargestellt sind. Die Anzahl der Jünger schwankt also zwischen vier und elf. In unserem Falle ist die Sieben-Zahl mehr im Sinne der Zufälligkeit als im Sinne der heiligen Zahl und ihrer Symbolik zu deuten. Aus diesem Grunde des freien Schaltens gegenüber dem lukanischen Evangelientext möchte ich den Typus als freiheitlichen Lukastypus bezeichnen im schärfsten Gegensatz zum orthodoxen Lukastypus.

Die Abwandlungsmöglichkeiten dieses Typus sind von vornherein im Gegensatz zu allen anderen Arten sehr groß. Die Anzahl der dargestellten Jünger wird eigentlich erst durch diese Darstellungsweise der Gethsemanescene in ihrer ikonographischen Bedeutung recht klar. Für den Griechen ist es selbstverständlich und gar nicht anders möglich, als elf Jünger darzustellen. Dem Deutschen genügt die Andeutung des Lukastypus, indem er mehr als drei Jünger im Bilde gibt. Er nutzt den Spielraum zwischen vier und elf Figuren aus, meint aber immer dabei die lukanische Darstellung.

Der freiheitliche Lukastypus begegnet uns nun als Ein-Scenen-Darstellung in sehr primitiver Form auf der romanischen Holztür von Sa. Maria im Kapitol in Köln[150]. Diese Holztür mit Reliefs aus dem Leben Christi bringt die Gethsemanescene in vertikaler Anordnung. Oben liegt Jesus auf ansteigendem Terrain, den Kopf auf die Arme gelegt im Gebet. Direkt unter ihm sitzen dicht gedrängt vier Jünger, deren Köpfe deutlich herausgearbeitet, während von den dazugehörigen Körpern nur drei zu finden sind. Die vier Köpfe sind nebeneinander in abfallender Schräge parallel zur Anhöhe gebildet. – Die als Lukastypus zunächst fremd anmutende Darstellung gehört diesem Typus an, da mit den vier dargestellten Jüngern sämtliche im Lukasevangelium genannten gemeint sind. Die liegende Gebetshaltung, wie sie hier dargestellt ist, wirkt wie ein „Sich-niederwerfen

[150]) Rich. Hamann Die Holztür der Pfarrkirche Sa. Maria im Kapitol. Abb. Tf. 28 u. 29.

zur Erde" oder ein „Auf-das-Angesicht-fallen", sie läßt aber den Charakter der Proskynese vollkommen vermissen. Sie stellt die Gebetshaltung dar, die Matthäus und Markus beschreibt und vom Künstler wörtlich aufgefaßt wurde, im Gegensatz zur orientalischen Proskynese. Der Fortschritt liegt auf rein sachlichem Gebiete: die Darstellung einer einzigen Scene, und dann nicht nur Jesus, sondern auch die Jünger sind mit Nimbus ausgezeichnet, alle fünf Figuren haben allerdings den gleichen einfachen Nimbus. — Die Entstehungszeit dieser Tür wird von Hamann in die erste Hälfte des 11. Jahrhunderts gesetzt. Da sie sich in der Nordkonche befindet, kann sie auch mit der Weihe von 1049 in Verbindung gebracht werden. Die Weihe der Kirche fand allerdings erst 1065 statt. Und so nimmt Goldschmidt [151]) als Entstehungsdatum um 1060 an. Dem Stile nach schließt sie sich, wenn auch erheblich roher, der Elfenbeingruppe an, von der wir durch die katholische Lukasdarstellung der Sammlung Lady Julius Wernher in London einen Vertreter haben. Ich stimme aus sachlichen Gründen für das spätere Datum wegen der schon erwähnten fortschrittlichen Momente, die durch den Vergleich mit der Essener Elfenbeingruppe, zu der die Londoner Gethsemanedarstellung der Lady Wernher gehört, sehr deutlich werden [152]). In Köln haben wir die Gethsemane-Darstellung als einzelne Scene, während uns in der Essener Gruppe die Doppelscenendarstellung begegnet und die Jünger noch ohne Nimbus erscheinen. Es ist sehr interessant, daß wir fast zur gleichen Zeit in Essen und Köln zwei Typengattungen finden: Mehr-Scenen- und die Ein-Scenen-Darstellung. Köln ist darin am meisten fortschrittlich, gibt auch die Jünger zum ersten Mal in der Gethsemane-Scene mit einfachem Nimbus. Es macht sich darin der katholische Einfluß der geistlichen Erhöhung der Jünger zu Heiligen im Zusammenhange mit Christus in historischen Scenen geltend. Dieses Moment der Nimbierung der Jünger wird von nun an allmählich eingeführt und vom 13. Jh. an in katholischen Landen üblich, ganz im Gegensatz zu Gethsemanedarstellungen der Orthodoxie.

Der freiheitliche Lukastypus, der zuerst in Deutschland nachweisbar ist, findet sich auch außerhalb Deutschlands im Einflußgebiet Italiens, nämlich in Dalmatien.

Die Domtür von Spalato weist eine Gethsemanedarstellung mit fünf Jüngern auf [153]). Jesus kniet mitten vor einer mit Bäumen bewachsenen Bergkulisse, welche die Form eines Dreiecks hat, dessen Basis der untere Bildrand ist. Jesus hält die betenden Hände parallel nach vorn. Links von dieser Kulisse im dreieckigen Ausschnitt kauern fünf schlafende Jünger. Auf der rechten Seite erscheint der tröstende Engel und das Haupt Gottvaters in einer kreisrunden Mandorla. Jesus ist mit Kreuznimbus ausgestattet und sämtliche anderen Figuren mit einfachem Nimbus. Die antike Gewandung Christi und der Jünger

---

[151]) A. Goldschmidt, Elfenbeine, Bd. 2, S. 7.
[152]) A. Goldschmidt, a. a. O. Bd. II, S. 37; außerdem Text S. 108.
[153]) A. Venturi, Bd. III, S. 111, Abb. 94.

ist diejenige, die wir schon im Codex Rossanensis finden mit dem Pallium, das um den Leib herumgeschlungen ist und wie ein Gürtel aussieht. Der von vorn kommende Engel in Halbfigur entspricht, wie auch der ganze Typus, dem katholischen Ideenkreis. Der bartlose jugendliche Kopf Gott-Vaters, der eine Transponierung der Manus Dei bedeutet, ist uns bis jetzt weder in orthodoxen noch katholischen Gethsemanedarstellungen vorgekommen. Er ist ein Zeichen höchst bilderfreundlicher Einstellung, die im Gegensatz zu Byzanz und dem Inkarnationsdogma, sogar das einzige und alleinige geistige Prinzip Gott versinnlicht, während das Dogma der Inkarnation nur den Gott-Menschen darzustellen erlaubt. Das Haupt Gott-Vaters bedeutet das Wort Gottes[154]). Es ist hier interessant, daß der Kopf Gott-Vaters die Gestalt des jugendlichen Christuskopfes hat, ähnlich wie auf den Externsteinen. Erst später bildet sich der greisenhafte Typus aus, der dann auf der Darstellung der Dreieinigkeit oder Allerheiligenbildern verwendet wird. Es ist nicht ausgeschlossen, daß man in diesem jugendlichen Typus Gott-Vaters eine Parallele zum jugendlichen Christustypus sehen kann. Ebenso wie Jesus zum ersten Mal als jugendlich bartloser Mensch dargestellt wurde, so führte man Gott-Vater als verwandten Typus in die christliche Kunst ein. Wenn man ihn schon im Bilde versinnlichte, so war man sich der dogmatischen Verbindung zwischen Gott-Vater und Christus bewußt.

Der freiheitliche Lukastypus wird bereichert durch die Gethsemanedarstellung eines Psalteriums aus dem Kloster Polling[155]) des 13. Jh. Es befindet sich in der Staatsbibliothek zu München als Cod. lat. 11308 (Abb. 1). Innerhalb einer Passionsfolge befindet sich auf Fol. 8 v, einer ganzen Buchseite, die Darstellung des Gebetes in Gethsemane und der Gefangennahme untereinander. Beide Scenen sind in einem Rahmen, aber getrennt durch eine breite ornamentierte Horizontale. Das Format ist ein quergestelltes Rechteck. Auf der rechten Bildhälfte kniet Jesus vor einer gewellten Anhöhe, die Hände nach vorn aufwärts, nicht parallel, sondern schräg auseinander gehalten, Kopf und Blick nach oben gerichtet, wo in der rechten oberen Bildecke die Hand Gottes mit beärmeltem Unterarm aus den Wolken im lateinischen Segensgestus erscheint. Hinter ihm sitzen auf der linken Bildhälfte fünf Jünger, von denen nur drei schlafen und zwei mit staunender Miene ihren Blick auf die Erscheinung der Hand Gottes richten. Der greisenhafte Petrus hat seine rechte Hand hervorgeholt, um mit dem Zeigefinger auf den betenden Jesus zu weisen. Jesus ist mit langem Haar und Bart und ornamentiertem Kreuznimbus ausgestattet, die drei im Hintergrunde sitzenden Jünger tragen einfachen Nimbus, während die zwei vor ihnen sitzenden ohne dies Attribut dargestellt sind, das allerdings wohl auch für die zwei Jünger zu ergänzen ist. Es lag für den Künstler darin eine unüberwindliche Schwierigkeit, und darum ließ er sie einfach weg. Jesus trägt nur ein langärmeliges hemdartiges Gewand ohne jeden Mantel oder

[154]) Vergl. Otte Handb. d. kirchl. Kunst-Archäologie. Leipzig 1885. Bd. 1, S. 518. Didron, Ikonographie, S. 171 und 239.
[155]) Ed. Kraus, Straßburg 1887.

Abbildung 4. **München, Staatsbibliothek.**

Cod. Mon. lat. 11308 fol. 8 v. Psalterium aus Kloster Polling. 13. Jahrhundert.

Ueberwurf, während die Jünger beides haben. Die sandalenlosen nackten Füße sind bei sämtlichen katholischen Darstellungen bisher üblich, so auch hier. Die fünf Jünger sind außer Petrus bartlos. Die Malerei ist, wie die Holzplastik in Köln, ohne Darstellung von Bäumen oder Blumen oder sonstigen der Scene entsprechenden Momenten. Nur das Notwendigste ist dargestellt, um die Gethsemanescene zu erkennen.

Ein freiheitlicher Lukastypus, der Jesus inmitten von acht Jüngern darstellt, ist die Miniatur aus den Heures de la sainte crois, einer illustrierten französischen Handschrift, die sich jetzt in der Pierpont Morgan Library, ehemals Slg. Morgan in New-York befindet[156]). Als Entstehungszeit wird um 1290 angenommen. Der Stil weist auf Amiens. — In der Initiale D, die fast Kreisform hat, ist in der Mittelachse knieend der betende jugendliche Jesus mit zurückgekämmtem, langem Haar und bartlosem Gesicht dargestellt, wie er die zusammengelegten Hände nach vorn aufwärts hält, den Blick nach oben gerichtet in Dreiviertelprofil. Zu beiden Seiten Christi, hinter und vor ihm, sitzen vier schlafende Jünger, die ebenfalls jugendlich bartlos mit lockigem Haar gegeben sind. Selbst Petrus ist ohne Bart, aber mit kahlem Kopfe in der vordersten Ebene links dargestellt. Jenseits der Figuren befinden sich drei Oelbäumchen. Im Vordergrunde ist eine Wiese mit Blumen angedeutet. Jesus ist mit Kreuznimbus, die Jünger alle mit einfachem Nimbus ansgestattet. Die Kleidung ist bei allen gleich: hemdartiges, langärmeliges Untergewand und darübergeschlagener Mantel. — Wir haben hier eine echtfranzösische Darstellung sehr fortschrittlichen Charakters. Das divisive Stilelement der Gotik macht sich fühlbar. Die sonst zusammenhockende Schar der Jünger ist durch den dazwischengesetzten Jesus in zwei gleichgroße Gruppen geteilt. Es gelingt, allmählich Bewegung und Räumlichkeit in die Darstellung zu bringen. Jesus wendet sich nicht von den Jüngern ab in eine stille Einsamkeit, er ist auch in seiner Gestalt kaum größer als die Jünger, sondern fügt sich immer mehr in den Kreis der Jünger ein und wandelt als gleichwertiger Gott-Mensch unter den Seinen. Eine neue Form und neue Auffassung dieser Scene ist gefunden. Sie atmet französisch-gotischen Geist und ist restlos frei von Byzantinismen. Der jugendlich-schöne Jesus mit lockigem Haar entspricht der altchristlichen Christusauffassung vom schönen Jüngling. Wir haben hier wieder dieses Zurückgreifen auf altchristliche Tradition als Charakteristikum des katholischen Westens.

Die gerade Linie dieser ikonographischen Entwicklung erfährt eine Erschütterung. Die beiden Momente, Gebet Christi und die schlafenden Jünger, werden zwar beibehalten, aber durch verschiedene Betonung gegeneinander ausgewogen. Die Wandmalereien des Chorhauses von St. Cecilien in Köln stellen auf der Südseite in der dritten Reihe den Passionszyklus dar, darunter auch eine Gethsemanescene, die nach neuester Restauration in engstem Zusammenhange mit der Gefangennahme zu einem Bilde vereint ist[157]).

---

[156]) Exhibition of illuminated Manuscripts. Printed for the Burlington Fine Arts Club. London 1908. Text St. 56, Abb. 123.

Die Gethsemanedarstellung ist vertikal angeordnet. Ueber den in einer Reihe sitzenden acht schlafenden Jüngern ist der betende Jesus dreimal in derselben Haltung dargestellt: kniend mit zusammengelegten, vorn aufwärtsgestreckten Händen, den Blick nach oben gerichtet. Der letzten betenden Figur wird von einer Engelhand aus den Wolken kommend, der Leidenskelch entgegengehalten. Jesus ist dreimal mit dem Kreuznimbus, die Jünger mit einfachem Nimbus ausgezeichnet. Die beiden Figuren, der stehende Christus (?) und ein kauernder Apostel, sind vorläufig ikonographisch nicht unterzubringen. An einen mahnenden Christus im Sinne der Mehr-Scenen-Darstellung ist gar nicht zu denken. Auch drückt diese Haltung und Gebärde keine Mahnung aus; die Figur weist vielmehr auf ihr Leiden an sich hin, etwa in einer bestimmten Art des Schmerzensmannes (?). Sachlich und stilistisch ist mit den beiden Figuren eine Verbindung zwischen Gethsemane und Gefangennahme gewonnen. Ob sie ursprünglich ist, möchte ich bezweifeln. — Welche Vorbilder zu dieser Darstellung vorgelegen haben, ist noch eine unbeantwortbare Frage. Eine ähnliche Malerei, welche die numerische Betonung des Gebetes gibt, finden wir in einem französischen Psalter der Bibl. Nat. in Paris, dessen Gethsemanedarstellung aber dem Matthäustypus angehört und wesentlich früher ist. Die schlafenden Jünger sind von dem zweimal betenden Jesus umgeben. Trotzdem sind diese Darstellungen der Ein-Scenen-Gattung zuzuordnen, da es sich hier um eine Wiederholung eines und desselben Motives handelt und nicht um die Addition zweier verschiedener Scenen wie Gebet und Mahnung. Eine selbständige Abhandlung über die Gethsemane-Darstellung in Frankreich würde uns vielleicht in Bezug auf diese beiden Darstellungen weiterbringen.

In dem Schatz des Chorherrenstiftes Klosterneuburg bei Wien befindet sich ein Speisekelch, dessen Schmelzarbeiten auf der Cuppa acht Scenen aus der Leidensgeschichte darstellen. Die Cuppa und der Deckel sollen noch dem 13. Jh. angehören, während der Ständer in die erste Hälfte des 14. Jh. fällt[158]. Jesus kniet betend vor einem Hügel, an dessen Hang dicht übereinander sechs schlafende Jünger kauern. Auf dem Hügel befinden sich noch zwei und hinter Jesus ein Bäumchen. Ueber Jesus, der seine nach vorn aufwärtsgestreckten Hände zum Gebet zusammengelegt hat, erscheint die Hand Gottes im lateinischen Segensgestus auf einer Scheibe, die als Nimbus der göttlichen Erleuchtung und Erhörung zu deuten ist. Jesus ist mit langärmeligem Hemd und mantelartigem Ueberwurf angetan, dazu mit langem Haar und Bart und Kreuznimbus ausgezeichnet. Die Jünger tragen die gleiche Kleidung wie Jesus und sind meist bärtig. Der vorderste ist unbärtig, jugendlich und, ebenso wie der letzte oberste Jünger, im Gegensatz zu den übrigen ohne Nimbus gegeben. In der Haltung Christi, besonders in dem ver-

[157]) Paul Clemen Gotische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Düsseldorf 1930, S. 136, Bd. II, Abb. 21.

[158]) Alb. Camesina Das Ziborium im Schatz des Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Nieder-Oesterreich (Mitteil. d. k. k. Zentral-Kommission, Wien 1864).

lorenen Profil, liegt französisches Stilgefühl. Jesus ist sehr viel größer als die Jünger dargestellt. Sie sind in ihrer Gesamtheit zu Jesus der gleichwertige Faktor im Bilde. Die Hand Gottes, der Kopf Christi und seine betenden Hände, dazu sein herabwallender Mantel liegen auf der mittleren Achse des Bildes und sind auch durch ihre Größe stark betont. Es ist in dem Bilde sehr viel Wert auf die Darstellung des Gebetes gelegt, die sechs Jünger sind sehr nebensächlich behandelt, obwohl sich Jesus ihnen im Gebet zuwendet. Sie bilden noch eine geschlossene Gruppe und sind als eine Einheit im Gegensatz zu der Persönlichkeit des Heilands behandelt.

Eine ganz ähnliche Auffassung begegnet uns in der Gethsemanedarstellung einer sehr primitiven Bilderhandschrift, die aus 21 Pergamentblättern besteht und sich unter Cod. germ. No. 20 in der Münchener Staatsbibliothek befindet. Der erläuternde Text ist in deutscher Sprache geschrieben und gehört der Mitte des 14. Jh. an. Jesus kniet vor einem Hügel mit zusammengelegten, nach vorn gehaltenen Händen. Sein Blick ist nach oben gerichtet, wo ein Engel in Halbfigur aus den Wolken erscheint. Hinter Jesus sitzen schön aufgereiht, mit einigen Ueberschneidungen, sechs mit Nimbus ausgestattete schlafende Jünger, von denen einige als Greise gegeben sind. Jesus ist mit Bart und langem Haar, das sich auf der Schulter zu einer Locke dreht, und Kreuznimbus dargestellt. Alle Figuren, auch der Engel, sind mit Nimbus ausgestattet. Jesus ragt als größte und mittelste Figur im Gegensatz zu den viel kleineren Jüngern sehr stark hervor, vor allem auch deswegen, weil jeder landschaftliche Hintergrund und daher eine Ablenkung fehlt. Die Betonung des Beters ist wieder sehr charakteristisch für das Bild.

La Collection Spitzer Abb. 20 bringt auf einem Elfenbeindiptychon des 14. Jh. die Jugend und Passion Christi. Die Passion beginnt auf der rechten Hälfte unten mit dem Gethsemanegebet: rechts kniet Jesus im Gebet, Profilstellung, hinter ihm sieben schlafende Jünger. Oben rechts Manus Dei, ein Stabkreuz haltend. Im Hintergrunde sind zwei Oelbäume. Der obere Rand des Reliefs schließt mit Fialen und Wimpergen ab.

Ebenfalls finden wir Jesus mit sechs Jüngern auf einer Miniatur des Cod. gall. 22 der Münchener Staatsbibliothek: „La Passion de Notre Seigneur Jesus Christus", der 1398 auf Befehl der Isabella von Bayern, Gemahlin Karls VI. von Frankreich, hergestellt wurde.

Der freiheitliche Lukastypus, in Deutschland entstanden, umfaßt eine Gruppe Gethsemane-Darstellungen, die ihrem innersten Wesen nach nicht mehr restlos in den katholischen Kulturkreis hineinpassen. Man ist sehr leicht geneigt, ihn einfach den deutschen Typus zu nennen, obwohl er auch außerhalb Deutschlands nachgewiesen werden kann. Das Gemeinsame des Katholischen und Deutschen ist die christliche Idee, das Trennende ihre Ausdrucksform. Die christliche Lehre an sich ist universal, die aus ihr entstandenen christlichen Kulturen sind durch die Völker und ihre Nationalität bedingt und daher in ihren kultischen und künstlerischen Formen verschieden.

Die Gethsemanedarstellung gehört der christlichen Kunst an, wo auch immer wir sie finden mögen. Die Tatsache ihrer Gliederung in Typen verweist uns auf das Gebiet der einzelnen Sachen und Formen in der Verschiedenheit ihrer Auswahl und deutet damit auf die Verschiedenheit derjenigen Nationen, welche die Auswahl bestimmen. Wir haben bis jetzt zwei Kulturformen kennen gelernt: die Orthodoxie vom Griechentum und den Katholizismus vom Römertume bestimmt. Als Träger der dritten Kulturform tritt die deutsche Nation in den Vordergrund. Solche Kulturformen, unbedingt durch Stilformen mitbestimmt, wandeln sich nicht so schnell wie die Formen der historischen Stile. Denn nur eine Kulturform — in diesem weiten Sinne — kann mehrere historische Stile überdauern, ohne sich im Wesentlichen zu ändern. So offenbart sich schon die deutsche Kulturform im freiheitlichen Lukastypus des Evangeliars Ottos III. Man macht sich frei von christologischen Bindungen und kehrt nur das hervor, was man für wesentlich hält. Diese Denkungsart setzt sich durch und ist einer Entwicklung unterzogen, die historisch ihren Wesenskern in Luther findet. Was das Schisma für die Orthodoxie bedeutet, das ist der Augsburger Religionsfriede für den Protestantismus.

2. Matthäus-Typus.

Der Matthäustypus der zweiten Gattung ist neben dem orthodoxen Lukastypus die am meisten verbreitete Art der Gethsemanedarstellung. Sie ist frei von Byznatinismen und kann daher erst in verhältnismäßig später Zeit entstanden sein, wie alle Ein-Scenen-Darstellungen. Man ist geneigt, diesen Typus formal vom Matthäustypus der Doppelscenen-Darstellung abzuleiten. Dieser allein genügt aber nicht. Wir müssen den freiheitlichen Lukastypus hinzunehmen, denn dieser bringt die Idee der Ein-Scenen-Darstellung. Wie sich in der ersten Hälfte des 11. Jh. der freiheitliche Lukastypus in der Rheingegend frei von allem Herkömmlichen als Novum ausbildet und sich im schnellen Tempo bis zur Ein-Scenen-Darstellung entwickelt, so entsteht durch Assimilation des Matthäustypus der Zwei-Scenen-Darstellung aus diesen beiden Strömen der einfache Matthäustypus der zweiten Gattung. In die Phase des Ueberganges gehört die Gethsemane-Darstellung des schon erwähnten Evangelienbuches im Kupferstichkabinett in Berlin[159]) (s. Abb. S. 58). Es ist gerade in diesem Zusammenhange von großer Bedeutung, daß sich in die Scene des betenden Jesus noch zwei Jünger hineindrängen, Jesus also im Gebet nicht allein ist. Die Jünger treten immer enger in Beziehung zu Christus, nicht nur ihre Ausstattung mit dem Nimbus, sondern auch ihre tatsächliche Aufnahme in die Gebetsscene der Gethsemane-Darstellung macht ihre frühere Distanz zunichte. Als nächster Schritt in der Entwicklung ist eine Darstellung zu denken, die den betenden Jesus mit den drei stehenden Jüngern unter Weglassung

[159]) Vergl. S. 58.

der Mahnung gibt. Die linke Gebetsscene des Evangeliars in diesem Sinne ausgebaut, die rechte im Sinne des freiheitlichen Lukastypus weggelassen, ergibt bald den Matthäustypus der Ein-Scenen-Darstellung. Die Ueberwindung des Erzählerstils der Mehr-Scenen-Darstellung ist in der Kreuzungszone zwischen Osten und Westen Europas nur durch Uebergang denkbar. Die erste Ein-Scenen-Darstellung haben wir in der sogen. Biblia Farfensis[160]). Da sie sich nach Wilh. Neuß und Alb. Böckler[161]) auf das Kloster Sa. Maria de Ripoll lokalisieren läßt, so haben wir im Westen, speziell Katalonien, die erste Ein-Scenen-Darstellung. Sie zeigt in ihrem Lukastypus die Abneigung vom Erzählerstil, die sich über Frankreich in Deutschland schon im 11. Jahrhundert durchsetzt. Hier treffen sich beide Gattungen. Der freiheitliche Lukastypus verhilft der Ein-Scenen-Darstellung zum Siege in Deutschland. Diese greift nun ihrerseits auf die Matthäusdarstellung über und läßt den einfachen Matthäustypus der zweiten Gattung entstehen. Er wird uns in seiner Vollendung in der zweiten Hälfte des 11. Jahrhunderts faßbar.

Das Evangelium Wyssehradense der Prager Universitätsbibliothek gehörte dem Wyssehrader Stift an, seit 1728 dem erzbischöfl. Seminar und zuletzt der Universität zu Prag[162]). Die lateinische Handschrift besteht aus einer reichillustrierten Ahnentafel des Herrn. Mit der Weihnachtsvigil beginnend, folgt die Darstellung des Lebens und Leidens Christi bis zum Pfingstwunder. Die Buchseite fol. 22 ist durch zwei Querstreifen in drei Abteilungen zerlegt und bringt an oberster Stelle die Gethsemane-Darstellung, dann den Judaskus und zuletzt die Gefangennahme. Die Gethsemane-Darstellung ist so aufgeteilt, daß sich rechts der betende jugendlich bartlose Christus am Fuße einer schollenartigen Anhöhe befindet. Durch einen Baum sind die hinter ihm auf ähnlichem Gelände sitzenden Jünger von ihm getrennt. Jesus kniet und hält Arme und Hände parallel vorgestreckt, der Oberkörper ist vollkommen aufrecht gegeben, sein Blick ist geradeaus gerichtet, ganz im Gegensatz zur Proskynese. Aus der oberen rechten Bildecke erscheint die Hand Gottes aus Wolken kommend auf dem Kreuz. Sie ist als Außenansicht im lateinischen Segensgestus mit dem nach innen genommenen Daumen gehalten, daher sieht man nur vier Finger, und zwei davon sind gebeugt. Links neben dem Oelbaum sind die drei wartenden Jünger; zwei bartlose, jugendliche in schrägparalleler Haltung kauernd mit wenig geöffneten Augen. Zu äußerst links sitzt Petrus, am Greisentypus und kahlem Haupte erkennbar, vollkommen wachend, und stützt sein Haupt auf seine linke Hand. Neben ihm als Abschluß ein Bäumchen. Die Gewandung Christi besteht aus einem langärmeligen Unterkleid und dem über seine linke Schulter geschlagenen

---

[160]) Vergl. S. 64.

[161]) Albert Böckler Abendländische Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin 1930.

[162]) F. J. Lehner, Eine böhmische Malerschule des 11. Jahrhunderts. Prag 1902 (Faksimile-Ausg.). Abb. Tf. 21. Außerdem St. Beißel, Das hl. Bernward Evangelienbuch. Hildesheim 1894. S. 17 ff. Ferner Wocel, i. d. Mitteil. d. k. k. Zentral-Komm., S. 11 ff. Wien.

Mantel. Die Jünger sind ohne Mantel dargestellt. — Nicht nur der Typus greift auf die frühesten Darstellungen zurück, sondern auch in den Einzelheiten haben wir einen abgewandelten Formenschatz der altchristlichen Zeit. Die Abwandlung besteht zunächst in der Ein-Scenen-Darstellung. Der bartlose, jugendliche Jesus trägt langes Haar. Seine Ausstattung mit Kreuznimbus ist alte Tradition. Die Auszeichnung der drei Jünger mit dem Nimbus liegt im Wesen des Katholizismus. Die Inschrift über der Scene als leonischer Vers: Ter patri dominus nos commendat moriturus. Sie bezieht sich nicht auf das Gebet selbst, sondern betont das zukünftige Leiden, den Tod. So ist die Gethsemanescene als Beginn des Leidens bezeichnet, und das eigentliche Gebet, die Bitte um Kraft zum Gehorsam, Gottes Willen auszuführen, ist nicht gemeint und wohl auch noch nicht als solches erfaßt. Der Gesichtsausdruck Christi offenbart etwas Heldenhaftes und nicht den leidenden Dulder, der in den Evangelien als Verzagender geschildert ist. — Die Datierung der Miniaturen fällt verschieden aus. Die meisten Gelehrten setzen sie in das späte 11. Jahrhundert. Lehner bekommt ein ziemlich genaues Datum heraus und lokalisiert sie in Böhmen, speziell Prag, da im Text einmal auf den Geburtstag des heiligen Wenzeslaus Bezug genommen wird. „In Die ordinationis regis: Die einzige Krönung des 11. Jahrhunderts fand in der bischöflichen Kathedrale zu St. Veit auf der Prager Burg am 15. Juni 1086 statt, wo bei feierlichem Hochamt der Erzbischof von Trier Egilbert den Erbauer der Kathedrale Wratislav zum Könige salbte und ihn sowie seine Gemahlin krönte“ [163]). Daher ist die ausführliche bildliche Schilderung im Evangelistar und die ungewöhnliche Pracht erklärlich. — Mit dieser Darstellung wird uns demnach der erste Matthäustypus der Ein-Scenen-Darstellung faßbar. Es ist nun aber nicht daran zu denken, daß er zuerst in der Prager Malerschule fertig ausgebildet war. Die stilistische Abhängigkeit von der Reichenau ist zu groß, außerdem sind die bartlosen Jünger — außer Petrus natürlich - und der jugendliche Christustypus Allgemeingut deutscher Ikonographie. Das schollenartige Terrain ist vom Evangeliar Ottos III. her bekannt. Die Hand Gottes als Attribut der Gethsemane-Scene scheint auf der Reichenau üblich gewesen zu sein, wir finden sie im Münchener und Berliner Codex wie in unserm Prager Evangelistar. Freilich ist die Prager Miniatur, abgesehen von ihrer Fortschrittlichkeit künstlerisch viel höher einzuschätzen als die beiden anderen Darstellungen. Die Gliedmaßen der Figuren sind nicht mehr so schemenhaft additiv behandelt. Aus den Flächen wird ein scheinbarer Körper. Daß wir aber mit dieser Darstellung am Beginn einer Entwicklung stehen, bezeugt die Disposition der Figuren und das streifenförmige Querformat. Es ist nur von einem einfachen Nebeneinander die Rede, nicht von einem Ueber- oder gar Hintereinander. Die Miniatur ist mehr schmückende und erklärende Buchillustration und nicht ein Bild mit künstlerischem Selbstzweck. Das Wort der Heiligen Schrift dominiert, und nichts ist ihm ebenbürtig.

[163]) Lehner, a. a. O. Deutscher Text S. 3.

Das Kompositionsschema des Nebeneinander — rechts Jesus und links die Jünger, — wird durch das Zusammendrängen und Ineinanderschachteln der beiden Momente verändert. Im Retmanus-Missale des Hildesheimer Domschatzes[164]), das der Mitte des 12. Jahrhunderts angehört, finden wir eine Gethsemane-Darstellung des gleichen Typus. Es ist ein Buch, das der „frater Retmanus Presbyter et monachus des Klosters S. Michael und des 1150 für diese Kirche heilig gesprochenen Bernward vollendet. Das Buch enthält 202 Blätter, fünf Vollbilder und 24 Initialen des Retmanus. Auf Blatt 103 steht die Widmung, unf auf Blatt 1 bezeugt Abt Franko 1159 den Ursprung des Buches" [165]). Die Darstellung im hochgestellten rechteckigen Format ist mit Mäandereinrahmung gegeben. Jesus kniet am Abhang eines Berges, auf dessen Gipfel der Kelch steht. Er berührt ihn mit seiner rechten Hand, während er die linke vorn aufwärts dem Engel entgegenhält: Vater, willst du, so nimm diesen Kelch von mir. Die sprechende Gebärde drückt in eindringlicher Form den Sinn des Gebetes aus, ist aber an sich kein Betgestus. Unten in der linken Bildecke am Fuße des Berges sitzen die drei Jünger. Petrus und Jakobus zu vorderst, hinten der schlafenden jugendliche Johannes. Jakobus ist mit offenen Augen, etwas träumend dargestellt. Das Bild schließt nach links mit einem langen steifen Oelbaum ab. Jesus trägt langes Haar und kurzen Bart und ist mit Kreuznimbus, die Jünger mit einfachem Nimbus ausgezeichnet. Petrus und Jakobus sind als Greise dargestellt. Die Kleidung ist die traditionelle Tracht, die hier sehr schmale und schlanke Körper umgibt. Die scheu engzusammensitzenden Jünger erinnern an die drei der Aachener pala d'oro und gehen auf frühbyzantinische Vorbilder zurück. Die Figuren sind noch nicht so disponiert, daß sich rechts die Jünger und links Jesus befindet. Durch das schmale hohe Format werden beide Gruppen etwas übereinander geschoben. Es herrscht eine gewisse Diagonalität, die später durch die Symetrie der Disposition aufgehoben wird.

Die Betonung des betenden Christus den drei schlafenden Jüngern gegenüber geschieht nicht immer durch die Bevorzugung seiner Größe, wie im Retmanus-Missale, und durch besondere Stellung, sondern dadurch, daß man ihn mehrmals als Betenden gibt und damit zugleich dem Evangelientext näher kommt. Wie schon erwähnt, geht es nicht an, solche Darstellungen der Mehr-Scenen-Gattung unterzuordnen, da hier nur von der Wiederholung eines Darstellungsmomentes und nicht von der Addition verschiedener Scenen die Rede sein kann. Es kommt auf die Verschiedenheit und nicht auf die Multiplikation an.

Der Psalter Ms. Blt. 8846 der National-Bibliothek in Paris[166]) enthält wichtige Illustrationen mit der Gegenüberstellung

---

[164]) Hermann Schmitz, Die Kunst des frühen u. hohen Mittelalters in Deutschland. München 1924. Abb. 116.

[165]) Inventar von Hildesheim, S. 101.

[166]). H. Omont, Psautier illustré, réproduction des 107 miniatures du manuscrit latin 8846, Abb. 72.

von alt- und neutestamentlichen Scenen. Fol. 108 bringt die Illustration zu Psalm 63 und 64. Das queroblonge Format ist in zwei horizontale Streifen geteilt. Der obere stellt die Illustration zum Psalmen dar, der untere die neutestamentliche Parallele: Christus in Gethsemane zweimal im Gebet und die drei schlafenden Jünger. Jesus kniet nach rechts gewendet vor einem Hügel, die Hände parallel nach vorn aufwärts gehalten und den Blick nach oben gerichtet, den Kopf im verlorenen Profil mit Bart und langem Haar nach bekannter Art gegeben. Der tröstende Engel schwebt vom Himmel herab. Zarte Pflanzen und ein belaubter Oelbaum beleben in zurückhaltender Weise den schrägen Abhang des Hügels. Dieses Motiv wird wiederholt, und zwischen diesen beiden gleichen Darstellungen befinden sich die drei schlafenden Jünger, die parallel zum zweiten Abhang des Hügels nebeneinander in die Tiefe gelegt sind. Zuvorderst befindet sich Petrus, dann Johannes und zuletzt Jakobus. Jesus ist mit Kreuznimbus und die drei Jünger mit einfachem Nimbus ausgestattet. — Dieser Matthäustypus subordiniert die Jünger dem betenden Jesus. Würde man den rechts betenden Jesus tilgen und die linke Bildgruppe als eine bildliche Einheit nehmen, so käme man zur Koordination der beiden Motive, Gebet und schlafende Jünger, der nächsten Forderung in der Entwicklung. Die horizontale Anordnung dieser Motive ist noch das Zeichen eines Anfanges, der in seiner Art katholischen Charakter hat.

Das mittlere 13. Jahrhundert bringt die Symmetrie und Koordination der Jünger. Ein treffendes Beispiel bildet die Gethsemane-Darstellung eines Psalters in Besançon der Bibl. munic. 54 [167], dessen Entstehungsort unbekannt ist und von Swarzenski stilistisch als mittelrheinische Arbeit bezeichnet wird. Er ist ungefähr 100 Jahre jünger als das Retmanus-Missale von Hildesheim. Im rechteckigen Format sind die Figuren nach dem Schema eines gleichschenkligen Dreieckes angeordnet. Unten, parallel zur Bildfläche, die drei schlafendsitzenden Jünger, der kahlköpfige Petrus in der Mitte, links der jugendliche Johannes und rechts der würdige Jakobus. In der Mitte über Petrus kniet Jesus auf dem Gipfel einer Anhöhe, die Handflächen zusammengelegt, Kopf im Dreiviertel-Profil und aufwärtsgewandtem Blick zu dem aus einer Wolke kommenden Engel, der seine rechte Hand im lateinischen Segensgestus erhebt. Rechts und links von Jesus sind naturähnliche Bäume dargestellt, welche die Fläche sehr dekorativ aufteilen. Blumen und Blätter füllen die wenigen leeren Stellen aus. Jesus ist mit langem lockigen Haar, kurzem Bart und Kreuznimbus gegeben, die Jünger mit einfachem, an der Peripherie gepunktetem Nimbus. — Die kristallartigen Felsbildungen und der zackige, glassplitterhafte Gewandstil wirken sehr unruhig und stehen im stilistischen Gegensatz zum Retmanus-Missale. Die Umwandlung vom Romanischen zum Gotischen als historischem Stil steht „vor der Tür". Sie gehört rein sachlich in eine gerade Entwicklungslinie hinein, für die jetzt die Stellung der

[167]) Hans Swarzenski Vorgotische Miniaturen. Leipzig 1927. Abb. 90.

drei Jünger zu Jesus sehr interessant wird. Der Maler hält sich jetzt nicht mehr so streng an das Schema, sondern ihm wird Raum für seine freie künstlerische Betätigung gelassen. Die Menschen werden in die Natur versetzt. — In dieser Art der Disposition gibt es viel Gethsemane-Darstellungen, die frühesten im französischen Einflußgebiet, wie am Ober- und Mittelrhein und in Salzburg. Im beginnenden 15. Jahrhundert finden wir sie auch in Bayern, bis sie sich schließlich ganz Deutschland erobert. Es sei hier nur noch die Gethsemane-Darstellung des Heiligtums im Domschatz zu Salzburg erwähnt, eine Arbeit in Tiefschnittschmelz[168]).

Im Laufe der Zeit wird die Entwicklung der Gethsemane-Darstellung nicht in sachlicher, sondern in stilistischer Beziehung immer komplizierter, sodaß eine Ordnung nach Kulturkreisen nicht mehr genügt und wir gezwungen sind, auf nationale Verschiedenheiten einzugehen.

Der Matthäustypus in Italien macht den Eindruck, als stamme er vom reinen Matthäustypus ab, dessen Vorbild Duccio gegeben hat. Die Felsenlandschaft, die der Idee nach von Byzanz übernommen worden ist, wird mit besonderer Liebe ausgeführt. Die Phantasie des Künstlers findet hier ein reiches Betätigungsfeld.

Gleichzeitig mit Duccios Maesta entstanden nach 1308 die Fresken von Sa. Maria Donna Regina in Neapel[169]). Nach stilistischen und ikonographischen Analogien ist es möglich, daß die Gethsemane-Darstellung der Fresken eine Verbindung zu dem kleinen Bild in den Uffizien in Florenz bildet. Es wird Giotto zugeschrieben, ich halte es aber für etwas später. Im hochgestellt-rechteckigen Bildformat sind die zusammenhockenden schlafenden Jünger durch mehrere von links unten nach rechts oben diagonal verlaufende Felskulissen von dem im Mittelgrunde betenden Jesus getrennt. Dieser ist knieend mit emporgehaltenen, flachzusammengelegten Händen und aufwärtsgerichtetem Blick dargestellt. Er trägt kurzen Bart und langes gescheiteltes Haar. Ein ornamentierter Kreuznimbus zeichnet ihn aus. Auf einer Wolke kommt ein Engel herabgeschwebt, der einen Kelch trägt. Im Vordergrunde schräg rechts befinden sich die drei Jünger: Jakobus und Johannes und hinter diesen beiden Petrus. Vier Oelbäumchen und zarte Pflanzenandeutungen und ein Löwe im Hintergrunde beleben die wie auf einer Bühne zusammengesetzte Landschaft. Im Vordergrunde links kniet der Stifter. —

Der Kelch tritt als neues Attribut der Gethsemane-Scene auf. Er hat die Bedeutung des bitteren Leidenskelches, dessen Ueberwindung Gott von Jesus fordert. Nur dadurch, daß Jesus den Kelch leer trinkt, kann er die Kluft zwischen der Menschheit und Gott versöhnend überbrücken und bewirken, daß den Menschen Gnade zuteil wird. Jesus sagt selbst, als Petrus bei der Gefangennahme des Herrn dem Malchus das Ohr abhaut: „Stecke dein Schwert in die Scheide.

---

[168]) Otto v. Falke, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes, S. 79 Abb. 22.

[169]) Siehe S. 127.

Soll ich den Kelch nicht trinken, den mir mein Vater gegeben hat?" (Joh. 18, 11). Und auf die Schwierigkeit, die in der Lösung seiner Aufgabe besteht, weist er selbst hin. Jakobus und Johannes bitten Jesus, in der Herrlichkeit zu seiner Rechten und Linken sitzen zu dürfen. Jesus antwortet: „Ihr wisset nicht, was ihr bittet. Könnt ihr den Kelch trinken, den ich trinke?" (Markus 10, 18). Und ferner: „Des Menschen Sohn ist nicht gekommen, daß er sich dienen lasse, sondern daß er diene und gebe sein Leben zur Bezahlung für viele" (Markus 10, 45).

Die bildliche Darstellung dokumentiert dieses Verständnis von der Sündhaftigkeit der Menschen und dem Glauben an eine Erlösung. Es kann nur aus den Kreisen der Mystik kommen, die allen rationalistischen Systemen fernliegt. Ein Verständnis für die Symbolik des Kelches und ihre Ausdeutung in neutestamentlichem Sinne ist dokumentiert. Man gibt nicht mehr das Symbol Gottes mit seiner Hindeutung auf den Gehorsam, sondern meint durch das Symbol des Kelches die eigentliche Aufgabe Christi, nämlich die Erlösung der Menschheit.

Das Motiv des Engels mit dem Kelch oder auch der Kelch allein tritt von nun an sehr häufig auf. Ein Marmorrelief im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, einem Schüler Donatellos zugeschrieben, zeigt die Gethsemane-Scene in horizontaler Anordnung. Auch hier ist als Attribut der Engel mit dem Kelch gegeben.

Ebenfalls stellt Fra Angelico[170]) als Attribut der Gethsemane-Scene den Engel mit Kelch dar. So ist das Fresko des Klosters San Marco in Florenz in der 34. Zelle in sehr diagonaler Anordnung der Motive gegeben: Ganz im Vordergrunde die drei schlafenden Jünger, und schräg in der Tiefe kniet Jesus im Gebet, von dem kelchtragenden Engel getröstet und an seine Aufgabe gemahnt.

3. Evangelien-Typus.

Als letzte Darstellungsmöglichkeit bieten die literarischen Quellen den schon um die Jahrtausendwende im Osten ausgebildeten Evangelientypus, der den in Gethsemane betenden Jesus isoliert, also ohne Jünger gibt, und sein letztes Gebet vor der Passion meint. Er ist typologisch keinem besonderen, sondern allen Evangelien zugeordnet. Deshalb wird er der Evangelientypus genannt. Die Idee kann bei dem Vergleich des Alten und Neuen Testamentes entstanden sein, besonders durch die Parallelisierung der Psalmen mit den Evangelien. Endlich muß allen vier Evangelien bei ihrer mehr oder weniger genauen Schilderung der Gethsemane-Scene etwas Gemeinsames zugrunde liegen, was das Kernmoment der ganzen Scene ist: nämlich das Gebet. Jesus wird in der Theologie mit den Betern des Alten Testamentes und vor allem mit dem betenden David ver-

[170]) Frieda Schottmüller, Fra Angelico da Fiesole (Klassiker d. Kunst). Stuttgart/Leipzig 1911, S. 127 (zw. 1437 u. 1455).

glichen. Die verschiedensten Psalmstellen kommen in Betracht und lassen zugleich erkennen, welche Auslegung man dem Gebete Christi zuteil werden ließ. Natürlich bleibt das alles nur ein Vergleich, der aber zu der Erkenntnis führen muß, daß das letzte Gethsemanegebet einzigartig und neu ist. Jesus wird dadurch allein betrachtet und aus dem Kreise seiner Umgebung herausgenommen. — Wir finden infolgedessen den Evangelientypus anfangs als Psalterillustration, später in Gebetsbüchern und dann, wie die beiden anderen Typen, allgemein verbreitet.

Die Abwandlungsmöglichkeiten des Evangelientypus [171]) sind von vornherein geringer und ikonographisch schwieriger zu fassen als die beiden anderen Typen. Er ist ein Motiv (Figur) und keine Scene, daher besser formal-geschichtlich zu behandeln. Die Attribute dieser Scene machen die gleiche Entwicklung durch, vom Symbol bis zur Personifikation der göttlichen Stimme im Engel. Formal-geschichtlich ist die Gebetshaltung Christi ausschlaggebend, die von der Proskynese bis zur aufrechtknieenden Haltung, von den parallel-vorgestreckten Armen bis zu den flach-zusammengelegten Händen führt. Die gefalteten Hände als Gebärde für das Gethsemanegebet treten erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts auf.

Neben dem byzantinischen Evangelientypus, wie im Pariser Psalter [172]) (Bibl. Nat. Ms. grec 20, fol. 23) sind nach der Beschreibung im Barbarini-Psalter, Rom, Vatikan (Cod. Barb. lat. 4406), zwei weitere Evangelientypen vorhanden. „Blatt 109 b: Den betenden Christus treffen nur Strahlen aus dem Himmelssegment. — Blatt 184 b: Den betenden Jesus treffen Strahlen von der Hand Gottes ausgehend“ [173]).

Ein auf deutschem Boden, wahrscheinlich mittelrheinisch, entstandener Evangelientypus, befindet sich in der Staatsbibliothek München. Es ist der Codex lat. 935 fol. 53 v., das sogen. Gebetbuch der heiligen Hildegard von Bingen (gest. 1179). In einem hochgestellt rechteckigen Format ist die Komposition durch die Diagonale bestimmt. Die Gebetshaltung Christi ist die schräge Proskynese, von einem Knieen kann hier nicht die Rede sein. Die parallel vorn aufwärtsgehaltenen Hände, die Kopfhaltung in Dreiviertel-Ansicht sind noch letztes byzantinisches Formengut. Der aus den Wolken kommende Engel hält seine Rechte in lateinischem Segensgestus. Er wirkt mit seinen großen Flügeln sehr imposant und ist zu dem betenden Jesus und seiner figürlichen Größe eine großartige Parallele. Der schollenartige steile Hügel drängt zur diagonalen Disposition. Drei Bäumchen füllen die leeren Stellen gut aus, sodaß die Aufteilung des Rechteckes von künstlerischem Wert ist. Die lateinische Ueberschrift lautet: Et aparuit illi angelus domini con-

---

[171]) Es ist unmöglich, die Entwicklung des Ev.-Typ. zu verfolgen, da unter dem veröffentlichtl. Material aus so früher Zeit wenig zu finden ist.

[172]) Siehe Text, S. 66.

[173]) Dobbert Byzantinische Frage, Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg., Bd. XV, S. 152.

fortans eum; und an der Seite: Abiit in montem orare. Die mittelhochdeutsche Beischrift bezieht sich auf das Gethsemanegebet am Berge und den Engel, der den Herrn von der Marter tröstet. — Dieser Evangelientypus wird in das 12. Jahrhundert gesetzt. „Die bedeutendsten Handschriften des 12. Jahrhunderts werden mit der heiligen Hildegard von Bingen in Zusammenhang gebracht: Ein Gebetbuch in München mit zahlreichen Darstellungen in Federzeichnung auf bunten Gründen“ [174]).

Der Evangelientypus ist in katholischen Landen vom 12. Jahrhundert an ebenso häufig wie der Matthäus- und Lukastypus. In Italien, Frankreich [175]) und Spanien [176]) finden wir ihn. Am meisten aber ist er in Deutschland verbreitet. Er fand überall Aufnahme. Im Speculum humanae salvationis [177]) aus dem 14. Jahrhundert ist Jesus als vorbildlicher Beter dargestellt. In einer durchbrochenen Tympanonfüllung, die aus Eichstedt stammt, jetzt im National Museum in München ist, stand er den frommen Christen täglich vor Augen. Wo sie sich auch zur Andacht versammelten, ob in dem Gotteshause oder vor der Kirche, immer hatten sie den knieenden Jesus als vorbildlichen Beter, allein oder in Gemeinschaft der drei schlafenden Jünger, als den seinen Leidensweg beginnenden Heiland vor sich.

Der alleinbetende Jesus kann historisch und anhistorisch aufgefaßt werden, d. h. die bildliche Darstellung ist eine Illustration der historischen Gethsemane-Scene, oder die künstlerische Darstellung will nur einige Wesensmomente dieser Gesamtscene und ihrer Symbolik hervorheben, je nachdem, was die Zeit fordert. Beiden Arten kann der belehrende Charakter nicht abgesprochen werden. Der anhistorischen Betrachtung des betenden Jesus, die das Wesen hervorhebt, kann diejenige künstlerische Darstellung folgen, die kulturgeschichtliche Zusammenhänge mit den Andachtsbildern des 14. bis 16. Jahrhunderts zuläßt.

[174]) Alb. Böckler Abendl. Miniaturen bis zum Ausgang d. romanischen Zeit. Berl. 1930. S. 87.
[175]) Detzel, Christl. Ikonogr. Freiburg i. Br. 1894. S. 352.
[176]) A. L. Mayer, Gesch. d. span. Malerei. Bd. I, Abb. 15. Leipzig 1913.
[177]) Keppler, Darstellung des Heilands am Oelberg, im Arch. f. christl. Kunst, II. 1884.

SCHLUSS.

Zusammenfassung und Ausblick.

Die ikonographische Entwicklung und ihre Typologie ist dort beendet, wo man sämtliche sachlichen Momente, die für die Scene nötig sind, kennt, wo die Möglichkeiten durch die Wirklichkeit aufgewiesen sind, und wo man weiß, daß es nur das und nicht mehr geben kann. Will man aber diese typologische Betrachtungsweise fortsetzen, so muß man auf das Gebiet formal-geschichtlicher Entwicklung übergehen und kann den kulturgeschichtlichen Boden verlassen. Die reine ikonographische Entwicklung ist auf engste Weise mit der Kulturgeschichte verbunden, die formal-geschichtliche setzt sie voraus. Das Gemeinsame beider ist die Ordnung nach Typen. Die typologischen Begriffe aber unterscheiden sich wie Sinn und Form. Man kann sie in ihrer Reinheit nur denken und den einen ohne den anderen tatsächlich nicht aufweisen. Die ikonographische Typologie bezieht sich auf den Darstellungsinhalt, die Sache als Teilgebiet des Sinnes; die formal-geschichtliche eben auf die Form — auch wieder als Teilgebiet der Form. Man spricht vom Schema, das sich nur auf die Figuralität oder Disposition beziehen kann, je nachdem, ob es sich um ein Motiv oder eine Scene handelt. In diesem Sinne ist die Pietà und auch der Evangelientypus ein Motiv (Figur), die Gethsemanedarstellung eine Scene (Muster), bei der formal-geschichtlich die Dispositiou maßgebend ist.

Nach rein ikonographischen Gesichtspunkten sind bei der Gethsemanedarstellung nur drei Typen möglich, nämlich:

1. Matthäus-Typus,
2. Lukas-Typus,
3. Evangelien-Typus.

Einer dieser drei Ordnungsmöglichkeiten kann jede Gethsemanedarstellung eingereiht werden. Handelt es sich aber um eine ikonographische Entwicklung, so spielt die Geschichte eine große Rolle, und die Wirklichkeit hat das Wort. Das formale Prinzip tritt gleichzeitig mit in den Vordergrund und verlangt Berücksichtigung. Deshalb geschah die Einteilung der Gethsemanedarstellungen in der bildenden Kunst in historischer Reihenfolge, zunächst in

1. Zwei- und Mehr-Scenen-Darstellungen,
2. Ein-Scenen-Darstellungen.

Von besonderem Interesse ist die Entstehungszeit und die Aufnahme der Gethsemane-Darstellung in den christologischen Bilderzyklus. Sie tritt nicht mit einem Schlage in den Kreis der Darstellungen, sondern bis zum Matthäus-Typus der Ziboriumssäule in Venedig müssen erst ikonographisch verschiedene Entwicklungsschritte über die Darstellung der Lipsanothek in Brescia und die Ravennatische Scene in San

Apollinare Nuovo getan werden. Beide Darstellungen geben noch nicht die im Neuen Testament beschriebene Scene, sondern stellen entweder Christus nach dem Gebet dar, oder vereinen in der Darstellung in Ravenna den altchristlichen Orantengestus, den Jesus nicht kannte, mit neuem byzantinischen Formengefühl, welche die elf Jünger in den Vordergrund an den Bildrand setzt. Dadurch hat die Ravennatische Darstellung den orthodoxen Lukas-Typus entscheidend beeinflußt. Als erster rein nach der neutestamentlichen Beschreibung geprägter Typus entsteht der Matthäus-Typus, der im europäischem Osten ausgebildet wird, und nach dem Westen vordringt. Der Bildersturm jedoch schneidet die Entwicklung ab, und nach Beendigung des Streites entstehen neue Typen, deren bedeutendste der orthodoxe und katholische Lukas-Typus und als dritter der freiheitliche Lukastypus in Deutschland sind. Der Evangelien-Typus entsteht auch im Osten und ist im 14. und 15. Jahrhundert besonders in Deutschland verbreitet. Nach dem Bildersturm geht der Matthäus-Typus von Deutschland aus und nimmt damit eine alte orientalische Tradition von neuem auf. Vom 15. Jahrhundert an ist er im Westen Europas der vorherrschende Typus der Gethsemanedarstellung und verdrängt im Laufe der Zeit den Lukas-Typus sogar auch im Osten, wofür die Anweisung im Malerbuche vom Berge Athos einen klaren Beweis bietet.

Diese vom Beginn der christlichen Kunst bis um 1400 verfolgte Entwicklung der Gethsemanedarstellung, und in Sonderheit des Matthäus-Typus, bildet ikonographisch die Voraussetzung zur Erforschung der spätmittelalterlichen Gethsemanedarstellungen und plastischen Oelberge, die, aus den Mysterienspielen entstanden, in enge Verbindung mit den Andachtsbildern gebracht werden müssen. Als Andachtsbilder sind sie im späten Mittelalter vom 11. bis 16. Jahrhundert von gleichgroßer Bedeutung wie die Vesperbilder und Johannesgruppen und der Schmerzensmann, die alle von dem starken Erleben der Passion Christi Zeugnis ablegen.

Die dem Osterfeste vorangehende Karwoche legte der frommen Christenheit, der gläubigen Nonne und dem bußfertigem Mönch viele Gebetsstunden und mehrere Gottesdienste auf. Der Gottesdienst am Gründonnerstag fand außerhalb des Kirchengebäudes auf dem Gottesacker zur Erinnerung an den Gebetskampf Christi am Abend statt. Seine Bedeutung sollte die Christen durch das Nacherleben tief beeindrucken, und so wurde eine plastische Gethsemanescene auf dem Gottesacker aufgebaut, um die man sich zur nächtlichen Stunde zum Gottesdienst, der aus Bußpredigt, Gebet und Gesang[178]) bestand, versammelte. Diese plastische Gethsemanescene, mit den vier meist lebensgroßen Figuren, nannte man einfach den „Oelberg", den etwa um 1500 jede Pfarrkirche besaß[179]). Man stellte sogar oft Kanzeln neben dem Oelberg auf.

---

[178]) Es gab im 15. Jahrhundert eigene Oelberglieder (s. Anm. 179).
[179]) Baumgarten: Oelberg u. Osterspiel im südwestlichen Deutschland (Zeitschrift f. bildende Kunst. Neue Folge 1897, S. 28 ff.).

Die kultische Bedeutung der Oelberge wurde oft durch den künstlerischen Wert übertroffen. Man beauftragte berühmte Künstler mit dem Entwurf oder der Ausführung solcher Oelberge, und es entstanden oft große Kunstwerke, wie z. B. der zerstörte Oelberg von Speyer, der sich seiner Zeit großer Berühmtheit erfreute. So geschah es denn, daß sich bei manchen Oelbergen kultischer und künstlerischer Wert vereinigten und ein Werk seltener Berühmtheit entstand. Man kam von Nah und Fern, zum feierlichen Gottesdienst oder stillem Gebet nach Speyer, auch nach Straßburg, überall dorthin, wo sich berühmte Oelberge befanden.

Von diesen Oelbergen, die aus Stein oder Holz waren, sind nur noch wenige erhalten, meist nur einzelne Teile, ein schlafender Apostel oder betender Christus, wie im Deutschen Museum in Berlin. Sie bedürfen noch einer eingehenden Bearbeitung; hier mag es genügen, sie nur kurz zu erwähnen.

Betrachtet man nun diese Entwicklung vom formalgeschichtlichen Standpunkt aus, so ist die Disposition der Motive von großer Bedeutung. Sie verläuft von

1. horizontalen Disposition über die
2. diagonale Disposition zur
3. vertikalen Disposition.

Ihr letztes Ziel ist

4. die Eroberung des imaginären Raumes,

die in der Spätgotik und Renaissance ausgebildet wird. Hier beginnt nun diejenige formale Abhandlung, welche die Gethsemanescene von nun an als Inhalt zur künstlerischen Darstellung zu betrachten hat und letzthin auf das Qualitätsproblem kommt. Die Gethsemanedarstellung ist nicht mehr nur christologische Illustration, sondern sie wird zu einem Kunstwerk, nach dessen ästhetischem Wert auch zu fragen ist. Sie gibt ihren didaktischen Sinn zu Gunsten formalkünstlerischer Werte auf. Das Thema ist geeignet, das Problem eines betenden Menschen in der künstlerischen Darstellung zu erforschen, wobei die Form das Entscheidende ist.

Der Matthäustypus, der im 14. Jahrhundert den Lukas-Typus verdrängt, bildet sich besonders im 15. Jahrhundert in Deutschland aus, und da die Gethsemanescene, wie alle Passionsscenen, ein beliebtes Thema der vorreformatorischen und reformatorischen Zeit ist, so findet sie sehr häufig ihre bildliche Fassung, sei es auf Epitaphien oder im Tympanon oder als Kultgegenstand in den sogen. plastischen Oelbergen oder als Altarbild innerhalb eines Passionszyklus Die Gethsemane-Scene wird zunächst nur mit dem einfachsten, notwendigsten felsenlandschaftlichen Hintergrund ausgestattet. Später nimmt man die Schar der Häscher, die vom Verrat übenden Judas geführt wird, hinzu. Die gesamte Scene wird dann in eine Landschaft gesetzt, in deren Horizont die Stadt Jerusalem auftaucht. Die Gesetze der Perspektive werden an Figuren und Hintergrund ausprobiert. Oft bildet die Gethsemane-Scene den geeigneten Inhalt, eine Nachtscene darzustellen.

Nach allen künstlerisch-formalen Hinsichten wird die Gethsemane-Darstellung ausgewertet. Dabei bleibt es interessant, daß Dürer die Gethsemane-Scene niemals in bunten Farben, sondern immer nur als Zeichnung, Holzschnitt oder Stich in seinen Passionszyklen gab. Jedes Thema bringt von Hause aus einen bestimmten Sinn mit, den der Künstler durch die Form richtig erfassen will. Dürer wählt nun nicht die Farbe, sondern die Linie als Ausdrucksmittel und will damit bis zu den feinsten seelischen Erregungen, die in der Gethsemane-Scene als Thema zu verspüren sind, vordringen. Es gelingt ihm bei den Menschen, die er in dieser Scene darzustellen hat, den Jüngern Petrus, Johannes und Jakobus. Er versteht es, diese drei Menschen als Persönlichkeiten in ihrer Verschiedenheit zu erfassen. In der Gethsemane-Darstellung der kleinen Holzschnittpassion (B 26) ist Petrus „unvergleichlich im Ausdruck des kummervollen unruhigen Halbschlafes“ [180]). Die Disposition der Scene ist nach üblichem Schema gegeben. Die Jünger im Vordergrunde und Jesus im Mittelgrunde, hinten die Häscher.

Dürer hat zwei Phasen des Gethsemane-Gebetes dargestellt. Der Holzschnitt in Frankfurt, den er ursprünglich der kleinen Holzschnittpassion zuordnen wollte, stellt die erste Phase des Gebetes dar, wie Jesus die drei Jünger verlassen hat, „ein wenig hinging und auf sein Angesicht niederfiel und betete“. In lautem pathetischen Schrei ruft er „Mein Vater, ist's möglich, so gehe dieser Kelch von mir“ (Matth. 26, 39). Das ist deutsche Ausdeutung der Scene, die sich in der Gestik von der orientalischen vollkommen unterscheidet. Mit dem Niederfallen ist ursprünglich die Proskynese gemeint, während Dürer die Stelle wörtlich auffaßt. Er hat eine zweite solche Darstellung auf einer Eisenätzung gegeben. – Ebenfalls gehört der Kupfertiefstich der kleinen Passion (B 4 1508) der ersten Gebetsphase an. Die Gebetshaltung entspricht dem Lukasevangelium. Die emporgeschwungenen Arme und der verzweifelte Ausdruck der herkulischen Gestalt lassen erkennen, daß sich der Betende noch im Kampfe mit sich und seiner Aufgabe befindet. So ist es denn nötig, daß der Engel ihm die Entscheidung bringt. – In diesem Sinne ist auch der Stich B 19 von 1515 zu deuten. In Miene und Gebärde liegt noch nicht der Ausdruck eines festen Entschlusses.

Das großartigste Bild einer Gethsemanescene ist in der kleinen Holzschnittpassion B 26 und stellt die zweite Gebetsphase dar, die in der Haltung eine Uebereinstimmung mit dem göttlichen Willen zeigt. Jeder Kampf ist überwunden, und in Gehorsamkeit der Entschluß gefaßt. Jesu Gesicht ist nicht zu sehen, sondern allein aus seiner Haltung weiß man, welches Gebet er spricht. Und ohne daß Jesus auf den kreuztragenden Engel im hellen Strahle des Lichtes schaut, besteht doch diese Beziehung, und er antwortet: „Ja, ich führe Gottes Willen, den Willen meines Vaters, aus“. Er ist sich der Schwierigkeit dieser Aufgabe bewußt, und im bitteren Ernste krampft er die gefalteten Hände zusammen, seine menschliche Schwachheit

[180]) Heinrich Wölflin, Die Kunst Albrecht Dürers. München 1919. S. 181.

zu überwinden. Sein Kampf ist beendet, und zum Gehorsam hat er sich durchgerungen.

Von „Ergebung und Rührendem“ [181]) zu sprechen, ist viel zu wenig. Dürer hat mehr dargestellt. Wenn es der bildenden Kunst überhaupt jemals möglich ist, das Gebet Christi in Gethsemane richtig zu erfassen, so gehört Dürer mit der Darstellung aus der kleinen Holzschnittpassion zu den wenigen großen Künstlern, die in der künstlerischen Ausführung das größte Verstehen und Können bewiesen haben.

Mit dieser Hinführung auf die Höhe einer Dürerschen Gethsemanedarstellung soll diese typologische Entwicklung ihr Ende finden. Es bleibt noch vieles über die Gethsemanedarstellung nach 1400 zu sagen, allein, man wird sie ohne die Kenntnis, die bis an die Entstehung der christlichen Bildzyklen, ja des Christentums selbst zurückführt, nicht restlos in ihrer ikonographischen und traditionellen Verwurzelung erfassen können. Die Gethsemanescene, die seit Beginn der christlichen Kunst bis zum 14. Jahrhundert selten dargestellt wird, bekommt erst zu dieser Zeit ihre liturgische Bedeutung und tritt von nun an immer häufiger im Darstellungszyklus und auch selbständig auf. So selten sie in den antiken Bildzyklen, sogar nicht jedes Mal im Passionszyklus, dargestellt wird, so vielseitig ist die ikonographische Typologie, die bisher erforscht werden konnte. Sie gründet sich auf die drei großen Kulturkreise, nämlich auf den orthodoxen, den katholischen und einen dritten, den ich vorläufig den deutschen nennen möchte, und der sich in der zweiten Hälfte des 10. Jahrhunderts ausbildet. Sie sind ikonographisch und stilistisch ebenso verschieden wie die Nationen und Kulturen, die sie hervorgebracht haben. Und doch ist in der Entwicklung von der Entstehung der Gethsemanedarstellung bis zu ihrer vollendeten künstlerischen Fassung ein einziger Strom festzustellen, der sich abwandelnd von Osten nach Westen bewegt.

---

[181]) Heinrich Wölflin, a. a. O. S. 182. Vergl. auch Oskar Ollendorf: Andacht i. d. Malerei. Leipzig 1912. S. 83 ff.

LITERATUR.

Religionsgeschichtlicher Teil.

Otto Behaghel: Der Heliand. Halle (Saale) 1882.
Ernst v. Bunsen: Das Symbol des Kreuzes. Berlin 1876.
Otto Dibelius: Das Vater Unser. Umrisse zu einer Geschichte des Gebetes in der alten und mittleren Kirche. Gießen 1903.
Joh. Gustav Droysen: Geschichte des Hellenismus. I. Teil. Hamburg 1836.
Eduard Freih. v. d. Goltz: Das Gebet in der ältesten Christenheit. Leipzig 1901.
A. Hauck: Realencyclopädie für protestantische Theologie und Kirche. Leipzig 1899.
Friedr. Heiler: Das Gebet, eine religionsgeschichtliche und religionspsychologische Untersuchung. München 1920.
Edgar Hennecke: Neutestamentliche Apokryphen. Tübingen 1924.
Hergenröther u. Kaulen: Kirchenlexikon. Freiburg i. Br. Herder 1888.
Oskar Holtzmann: „Das Neue Testament", nach dem Stuttgarter griechischen Text übersetzt u. erklärt. Gießen 1926.
Alfred Junker: Jesu Stellung in der Geschichte des Gebetes. (Zeit- u. Streitfragen des Glaubens. Berlin-Lichterfelde 1922.)
Karl Michel: Gebet u. Bild in frühchristlicher Zeit. (Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Joh. Ficker.) Leipzig 1902.
A. Pichler: Geschichte der kirchlichen Trennung zwischen Orient und Okzident. München 1864.
R. G. G.: Religion in Geschichte u. Gegenwart. Bd. II.
Friedr. Schneider: Der heilige Bardo, Anhang: Der dichterische Inschriftenkreis Ekkehards IV. des Jüngeren zu Wandmalereien im Mainzer Dome. Mainz 1871.
Karl Schwarzlose: Der Bilderstreit, ein Kampf der griechischen Kirche um ihre Eigenart u. um ihre Freiheit. Gotha 1890.
E. Steinmann: Die Tituli u. die kirchliche Wandmalerei im Abendlande. Leipzig 1892.
O. Zöckler: Das Kreuz Christi, religionshistorische u. kirchlich-archäologische Untersuchung. Gütersloh 1875.

Kunstgeschichtlicher Teil.

Seroux D'Agincourt: Sammlung von Denkmälern der Architektur, Skulptur u. Malerei vom IV. bis zum XIV. Jh. mit erläuterndem Text. Revidiert von Ferdinand v. Quast. II. Bd. Berlin 1840.
Fr. Baumgarten: Oelberg u. Osterspiel im südwestlichen Deutschland (Zeitschr. f. bildend. Kunst, Neue Folge 1897).
Stefan Beißel: Vatikanische Miniaturen. Freiburg 1883.
Derselbe: Des hl. Berward Evangelienbuch. Hildesheim 1891.
Derselbe: Geschichte der Evangelienbücher. Freiburg 1906.
Marguerite van Berghem et Etienne Clouzot: Mosaiques chretiennes du IV. au X. siècle. Genève 1924.
Albert Böckler: Abendländ. Miniaturen bis zum Ausgang der romanischen Zeit. Berlin 1930.
Heinrich Brockhaus: Die Kunst in den Athosklöstern. Leipzig 1891.
Burlington Fine Arts Club: Exhibiton of illuminated manuskripts. Printed for the Burlington fine Arts-Club. London 1908.
Alberbt Camesina: Das Ziborium im Schatz des Chorherrnstiftes zu Klosterneuburg in Nieder-Oesterreich (Mitteil. d. k. k. Zentralkommission). Wien 1864.

Paul Clemen: Gotische Monumentalmalerei in den Rheinlanden. Bd. II. Düsseldorf 1930.
Heinrich Detzel: Christliche Ikonographie. Freiburg i. Br. 1894. 1. Bd.
E. Dobbert: „Zur Entstehung des Kruzifixes". (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. Bd. I. 1880, S. 47 ff.
Derselbe: Zur byzantinischen Frage (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg. Bd. XV). Berlin 1894.
Otto v. Falke: Geschichte des deutschen Kunstgewerbes. Berlin 1888.
Paul Frankl: Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst. Leipzig/Berlin 1914.
Hans v. d. Gabelentz: Mittelalterliche Plastik in Venedig. Leipzig 1903.
Garrucci: Storia dell' Arte christiana, 1907. Bd. II bis IV.
Otto Gillen: Ikonographische Studien zum Hortus deliciarum der Herrat von Landsberg. Berlin 1931.
Heinrich Glück: Die christl. Kunst des Ostens. Berlin 1923.
Adolf Goldschmidt: Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der Karolingischen u. sächsischen Kaiser. Berlin 1918. Bd. 2—4.
Louis Gonse: L'Art Gothique. Paris o. D.
Domenico Benedetto Gravina: Il Duomo di Monreale. Palermo 1859.
Graeven: Elfenbeinwerke in Italien. 1900.
Rich. Hamann: Die Holztür der Pfarrkirche Sa. Maria im Kapitol zu Köln. Marburg 1925.
Arthur Haseloff: Eine thüringisch-sächsische Malerschule des XIII. Jh. Straßburg 1897.
Derselbe: Die Miniaturen der griechischen Evangelienhandschrift in Rossano. Berlin/Leipz. 1898.
Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
Hugo Kehrer: Die Heiligen drei Könige in Literatur und Kunst. 2 Bd. Leipzig 1908/9.
Keppler: Die Darstellung des Heilandes am Oelberg (Archiv für christliche Kunst, Bd. II. 1884. S. 13 ff.).
Rudolf Kömstedt: Vormittelalterliche Malerei. Augsburg 1929.
N. Kondakoff: Histoire de l'art Byzantine. Paris/Londre 1886.
Derselbe: Die Miniaturen aus der Sammlung Chludow-Moskau. 1878 (russisch).
Fr. X. Kraus: Die christl. Kunst in ihren frühsten Anfängen. Leipzig 1872.
Derselbe: Die Malereien des Egbert-Codex. Freiburg 1884.
Derselbe: Realencyklopädie der christlichen Altertümer. 2. Bd. Freiburg 1886.
Derselbe: Die Wandgemälde von S. Angelo in Formis (Jahrb. d. preuß. Kunstsammlg.). Berlin 1893.
Karl Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg 1928.
Julius Kurth: Die Wandmosaiken von Ravenna. Leipzig/Berlin 1902.
J. F. Lehner: Eine böhmische Malerschule des XI. Jh. Prag 1902.
Georg Leidinger: Miniaturen aus Handschriften der Staatsbibliothek München. Perikopenbuch Kaiser Heinrich II. (Cod. lat. 4452.)
A. L. Mayer: Geschichte der spanischen Malerei. Leipzig 1913.
G. Millet: Monuments de l'Athos. Paris-Leroux 1927.
Wil. Neuß: Die Katalanische Buchillustration um die Wende des 1. Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei. Augsburg 1926.
Oskar Ollendorf: Andacht in der Malerei. Leipzig 1912.
H. Omont: Psautier illustre, reproduction des 107 miniatures du manuscrit latin 8846. Paris o. D.

Derselbe: Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliotheque Nat. du VI. au XIV. siècle. Paris 1928.
Ferd. Ongania: La basilika di San Marco in Venezia. Bd. III. Venezia 1881.
Heinrich Otte: Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie. Leipzig 1883.
Erwin Panofski: Zur künstlerischen Abkunft des Straßburger Ecclesiameisters. (Oberrheinische Kunst, Jahrg. IV, 1929/30. Freiburg.)
Joh. Reil: Die altchristlichen Bildzyklen des Lebens Jesu. Leipzig 1910.
J. P. Richter: Die Mosaiken von Ravenna. Wien 1878.
Jos. Sauer: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Leipzig 1922.
God. Schäfer: Handbuch der Malerei vom Berge Athos. Trier 1855.
Herm. Schmitz: Die Kunst des frühen u. hohen Mittelalters in Deutschland. München 1924.
Frieda Schottmüller: Fra Angelico da Fiesole (Klass. d. K.). Stuttgart 1911.
Schwartzenberg: Oelberg zu Speyer. (Christl. Kunstblatt 1866, S. 121 ff.).
Anton Springer: Ikonographische Studien, Mitteil. d. k. k. Zentralkommission zur Erhaltung u. Erforschung der Baudenkmale. Bd. V. Wien 1860. S. 29, 67, 125, 309.
Jos. Strzygowski: Byzantische Denkmäler. Bd. I. Etschmiadsin-Evangeliar. Wien 1891.
Derselbe: Byz. Denkm. Bd. III. Ursprung u. Sieg der byzantinischen Kunst. Wien 1903.
Derselbe: Ursprung der christlichen Kirchenkunst. Leipzig 1920.
Derselbe: Byzantinische Kunst. (Byz. Zeitschrift. 1. Bd. Leipzig 1892.)
Derselbe: Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. (Byz. Zeitschr. 1891. S. 575 ff.)
Derselbe: Ikonographie der Taufe Christi. München 1885.
Georg Stuhlfauth: Die altchristliche Elfenbeinplastik. Freiburg u. Leipzig 1896.
Hans Swarzenski: Vorgotische Miniaturen. Verl. Langewiesche, Leipzig 1927.
Ludwig v. Sybel: Christliche Antike. Marburg 1909.
Walter Timmling: Kunstgeschichte u. Kunstwissenschaft. Leipzig 1923.
Oskar Thulin: Die Christusstatuette im Museo Nazionale Romano, Sonderdruck d. deutschen Archäol. Institutes, Römische Abteil. 1929.
A. Venturi: Storia dell'Arte Italiana. Milano 1904. Bd. 3—5.
Georg Graf Vitztum: Die Malerei u. Plastik des Mittelalters in Italien. Handb. d. Kunstwissenschaft.
Wilh. Vöge: Eine deutsche Malerschule um die Wende des 1. Jahrtausends. Trier 1891.
C. Weigelt: Duccio di Buoninsegna. Leipzig 1911.
Jos. Wilpert-Rom: Wahre u. falsche Auslegung der altchristl. Sarkophagskulpturen. Insbruck 1922. Sonderdruck aus der Zeitschr. für kathol. Theologie. 1—19 u. 177—211.
Heinr. Wölflin: Die Kunst Albrecht Dürers. München 1919.
Oskar Wulff: Altchristl. Kunst von ihren Anfängen bis zur Mitte des 1. Jahrtausends. Handb. d. Kunstwissenschaft. Berlin 1914.
Derselbe: Ein Gang durch die Geschichte d. altchristl. Kunst. Repertorium 1912. S. 217 ff.
Heinrich Zimmermann: Vorkarolingische Miniaturen. Berlin 1916.
Artikel: „Der Oelberg" im Kunstfreund, herausgegeben von Karl Atz, k. k. Konservator, Priester in Terlan. 17. Jahrgg. 1901, Nr. 2.

LEBENSLAUF

Ich, Marie, Emilie Bartmuß, evangelischer Konfession, wurde am 29. Januar 1909 in Dessau als Tochter des Lehrers und Organisten Max Bartmuß geboren.

Von Ostern 1915 ab besuchte ich die Höhere Töchterschule, das Antoinetten-Lyceum, meiner Heimatstadt, ab Ostern 1922 die Lateinklasse, um Ostern 1924 in die neugegründete Studienanstalt realgymnasialer Richtung aufgenommen zu werden, in der ich Ostern 1928 die Reifeprüfung bestand. Darauf studierte ich Kunstgeschichte, Geschichte und Philosophie an den Universitäten in Halle, Freiburg i. Br., München und wieder in Halle. Am 26. Juli 1933 bestand ich das mündliche Doktorexamen.

Allen meinen verehrten Lehrern in Freiburg, München und Halle bin ich zu großem Dank verpflichtet, vor allem gedenke ich in Dankbarkeit der tiefgründigen Förderung, die Herr Professor Frankl meinem Studium zu teil werden ließ.

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Straße 14
Spezialdruckerei für wissenschaftliche Werke und Dissertationen